EL PIEDRAZO EN EL ESPEJO

Teatro de la fuerza ausente



Pompeyo Audivert

tt

Pompeyo Audivert

EL PIEDRAZO EN EL ESPEJO

Teatro de la fuerza ausente

tt

El piedrazo en el espejo[1]

El teatro refleja siempre a la vez lo histórico y lo esencial (antihistórico), y en esa trama tejida con elementos tan opuestos nos revela la profunda necesidad que tenemos de abrirnos a nuestra visión poética. Es que el hombre sólo puede ser hombre y tener un mundo y una historia a condición de abrirse a su visión poética. Lo poético funda el mundo, revela la historia y establece al hombre en su esencia. El arte es el nexo del hombre con su ser poético, con su sí mismo más vasto: su ser otros.

La existencia del arte marca el grado de atraso del hombre y su encrucijada: en una sociedad de raíz poética el arte sería pura función social, todos seríamos artistas. Pero ésta es una sociedad capitalista, degenerada y primitiva, y el hombre sólo ha alcanzado el arte a través de unos pocos que apenas pueden mantener un pobre balbuceo con la fuente (¡y se debe defender ese balbuceo a riesgo de perderlo!). La realidad en donde surge el arte hoy está "tomada", el capitalismo como expresión funcional de la burguesía ha ido sofisticando sus métodos de agenciamiento hasta hacerlos casi imperceptibles. Hoy es muy difícil no ser atravesados por sus líneas de alienación, no reproducirlo de alguna manera.

El teatro (como todas las artes) ha podido defender hasta ahora su independencia, pero lo ha hecho a costa de ir cediendo gradualmente lo poético a lo representativo; a través de técnicas que establecen al actor en lo psicológico el pensamiento burgués se adueña del arte filtrándose como algo "natural" en los procedimientos y en las formas de producir, generando desde allí su reduccionismo y su parálisis.

Teatralmente lo psicológico no es ninguna profundidad, es más, lo psicológico es anti-artístico, ya que establece límites donde debería romperlos. Para los que hacemos teatro es cada vez más difícil situar un campo de teatralidad autónomo, no referencial histórico, las herramientas que tenemos se rompen en nuestras manos, el texto está en crisis, el director y el actor también. Lo real es tan monstruoso que no se puede tomar como modelo por lo que "significa". Los conceptos de verdad y realidad se han vuelto siniestros y oscuros, nuestra mirada es hoy hamletiana (paralizada en el estupor de su lucidez y atónita y cobarde).

---

[1] Una primera versión de este texto fue pulicada en *Funámbulos*, a. 4, n. 13, dic.-feb., 2001, pp. 14-15, en *Conjunto*, n. 128, abr.-jun. 2003, pp. 24-26 y en *El actor. Arte e historia* (Jorge Dubatti, compilador), con un texto de presentación de Nara Mansur, México, Libros de Godot, 2013.

El naturalismo postula una técnica de territorialización y cree que ese territorio es lo importante. Esto es a medias cierto. Es verdad, siempre se funciona en territorios, en planos, en convenciones; pero una técnica artística debe propender, además de a "un territorio", a una "desterritorialización". La esencia del arte es lo poético y lo poético es pura desterritorialización, mejor dicho, lo poético es lo que sostiene la posibilidad de "alcanzar" un territorio rasgándolo, rompiéndolo y restableciéndolo en otro lugar, siempre distinto.

Lo poético necesita de un plano donde producirse. En este sentido el naturalismo sirve, nada más (ni nada menos) como técnica de producción de territorios de inscripción de la ruptura poetizante. Se tendrán que crear también técnicas que alcancen a rasgar esos territorios y a revelarlos como subsidiarios del nivel poético, técnicas netamente actorales que permitan ligar lo sagrado y lo profano como pulso vital de una dinámica teatral; técnicas nuevas que inviertan los viejos procedimientos, que busquen dar con lo invisible desde lo visible (lo poético es una función de lo invisible).

Los lugares del actor, autor y director deben dejar de reproducir las formas de producción capitalista en el sentido de adueñamiento y especificidad de trabajo en línea, para pasar a funcionar totalmente mezclados, atravesados y ligados a una visión poetizante de los vínculos artísticos. La escena debe llevarnos a otro sitio, debe poner en peligro la realidad que la circunda, impugnarle su rol de única planteando otros reales, provocando el cambio de visión. Una técnica poética debe ser un lugar de unidad y multiplicación y también un plano territorial que rasgar para dar paso a lo que esconde. Ese plano territorial y su rasgadura ocurren en el actor. Por lo tanto, lo primero será restablecer al actor como centro de la revelación, como agente principal del cambio. Para eso los actores debemos profundizar nuestra mirada crítica sobre el frente histórico. La fuerza poética se alimenta de sus contactos con la visión crítica que el actor tiene del mundo, la capacidad creadora está profundamente relacionada con esta posición. Lo poético se liga así a lo personal. A través de la puesta en crisis de la mirada heredada se alcanza la visión poética.

Antes el teatro funcionaba como espejo. Hoy esto no es históricamente posible ni deseable. El teatro debe ser la piedra que rompe el espejo. Primero, hasta romper el espejo, el teatro es la piedra, luego de que lo rompe el teatro vuelve a ser el espejo, la piedra sigue su viaje en dirección al centro del misterio a donde van las fuerzas ciegas, el teatro queda en la

superficie rota dando cuenta de los restos de una plenitud refleja y a la vez revelando lo que la sostenía como lo real que estaba oculto. Al romperse el espejo ya nada queda en su lugar y los fragmentos flotan en distintos niveles, algunos dan vueltas, otros ya se han ido o se están yendo, pero todos forman parte de un conjunto conjurable: el momento anterior al piedrazo, una unidad en perdición. El piedrazo restablece la relatividad del reflejo y su dependencia con lo poético, y a la vez postula a la parte como todo, al fragmento como mundo.

Se puede entrar por cualquier lado, ya lo demuestran los piqueteros; se pueden inventar técnicas nuevas, cortar rutas, producir una unidad dinámica de los vínculos artísticos y ponerlos a funcionar en un sistema de lucha. El tema es no caer en las formas "históricas" de producción ya que lo que está en crisis es justamente la herencia.

Pompeyo Audivert

A Lorenzo Quinteros, maestro y amigo.

A Andrés Mangone, Fernando Kabhie,
Ivana Zacharski, Susana Herrero, Claudio Peña,
Juan Comoti, Hugo Cardozo, Natalia Torrado
y Cristian Matta, compañer@s de máquinas.

PRÓLOGOS

I

¿Puede mostrarse el teatro en un libro? ¿Son las palabras capaces de testimoniar la experiencia teatral? Sabemos que el teatro es imposible de registrar, que no hay verdad más allá de lo efímero de su condición. Sin embargo, desde hace varios años Pompeyo Audivert soñaba con preparar un libro en el que diera cuenta, en tanto artista y maestro de teatro, de su poética, de los procedimientos técnicos, de la metodología de trabajo que a diario sostiene en el Estudio El Cuervo: el laboratorio que es todo estudio teatral necesitaba contarse en primera persona, con voz propia, y también con las palabras y modulaciones que le son inherentes, en un proceso vivo y continuo. Generaciones de actores y directores de teatro se han formado y han formado parte de la experiencia docente y artística que es el Estudio El Cuervo desde su fundación en 1990; y para el teatrista en ciernes, que razona, duda, imagina qué es la técnica y cómo se prepara un actor, se encuentra siempre abierta la posibilidad de un acercamiento, puede ver alguna de las clases impartidas por Pompeyo, puede asistir a las muestras, varias en el año, y confirmar o polemizar con algunas de las ideas que circulan en el Estudio y que lo particularizan: el teatro como construcción colectiva, la improvisación como obra y la obra como proceso

en elaboración perenne; la dramaturgia del actor, del mundo físico corporal y del espacio que ocupa, su relación con los objetos, la actividad revolucionaria de la presencia como posibilidad de introspección y exposición al mismo tiempo, una escena en simultaneidades y focos que se encienden y apagan por acuerdos mutuos solidarios, generosos, precisos al interior del grupo que improvisa. Porque un actor que se entrena en el Estudio El Cuervo no lo hace para obedecer pautas de dirección de entradas y salidas, ni tampoco para "interpretar" ni reproducir un texto previo: el actor aquí se dignifica en su autonomía siguiendo reglas y acuerdos previos que Pompeyo Audivert diseña como parte de sus máquinas teatrales, organizadas a partir de procedimientos formales que imbrican a los actores en devenires escénicos poetizantes, tanto físico-expresivos, espaciales, como discursivos. La improvisación así concebida, puede ser considerada "la obra", ya que su representación depende siempre de las mismas variables técnicas.
Se vuelve imprescindible, entonces, dar cuenta conceptual de la experiencia del Estudio El Cuervo, en las palabras mismas de su creador, y de algunos de sus colaboradores, por ser una experiencia tan intensa como frágil, tan valiosa como escurridiza, tan formadora como silenciada. Pensar de una forma tan drástica como lo hace Pompeyo Audivert, que la improvisación, la máquina, es la obra, es atentar contra el síndrome de nuestra época: la tentación de ser, antes que nada, registro, resultado, producto, mercancía. Esta experiencia es una búsqueda de identidad incesante, en la que el proceso siempre vivo, mutante, es la identidad misma.

Nara Mansur

II

No. Lo que el teatro *puede* no se nombra. No es posible hablar de eso. Querer hablar de eso es traicionar el deseo: del teatro, de teatro, o el deseo a secas. Este libro no quiere, porque *desea.* Del mismo modo que lo hace el teatro de Pompeyo Audivert: un deseo sostenido que se consolida y se rehace a la vez, en cada nueva puesta y en cada nueva apuesta de su investigación. Un teatro del deseo y la sospecha. En tiempos en que la máquina capitalista hace emblema del "querer" para sus fines de consumo, en que la falta de pregunta hace de los discursos, y los teatros, incluso los progresistas, sentencias de muerte para la libertad; en tiempos en que la excusa, por demás justa, del sujeto escindido, nos convierte en malformaciones indecisas de una cultura miserable; en estos tiempos, nosotros, esos hijos que somos, más que aseverar, debemos sospechar.Volvernos responsables. Solo al borde del nombre se desea y se responde. De lo contrario, en una distracción imperdonable degeneraremos, faltaremos a la cita, suministros de un mecanismo insospechado, por generaciones, perdidos. Pero el teatro de Pompeyo Audivert levanta sobre el fondo opaco de la historia, ya venida y por venir, la pregunta: ¿qué *puede* el teatro?, y entones, la *vida.* Este libro no intenta concluir al respecto, es más bien un insomnio,

afinado y exhaustivo, en torno a esa noche. Es un truco, una señal, una pirueta, para que desde ahora estemos advertidos: no es preciso despertar cuando jamás se estuvo dormido. *El piedrazo en el espejo. Teatro de la fuerza ausente* es una voz que, esta vez, en una época que degrada el "despertar" con su espiritualismo de cotillón, nos sopla al oído una frase en lengua, que dice: "no dormías". Doble impugnación de un sueño supuesto e impuesto, colmo de la vigilia, este piedrazo instaura una sospecha masiva: no solo el teatro no es reflejo, sino que el reflejo no es él *mismo*. Su hallazgo irreversible: el piedrazo es *del* espejo, es su *otro* propio. Es que el espejo ya estaba roto. Algo estaba en falta ya. Y así la mala suerte: nuestro mundo. El teatro de Pompeyo Audivert viene hace años restituyendo al espejo su fisura y su abismo, su ceguera constitutiva, es decir, su poder, no de dar imagen, sino de imaginar. Su margen. Su *deseo*. Ahora, libre de culpas, arroja la primera piedra con este trabajo, y en ese mismo gesto le devuelve al teatro el teatro, y al espejo el espejo: resulta que la culpa estaba en el reflejo. Esa otra forma de la propiedad, una atroz, entre las perversiones humanas. Y entonces, ¿qué ver? ¿Cómo vivir? El piedrazo nos dice que es hora más bien de *mirar*, de ejercer la mirada, en otros ojos, con otros cuerpos, como acto responsable y soberano, también, y sobre todo, poético. Y este mirar es crear versiones para el ser, otras, más generosas. Es reposicionarse. Porque la conciencia del espejo allí, como salto estructural, invierte el juego de la identificación: si el reflejo es lo que falla, el humano puede entonces, habida cuenta de su derrota representacional, expandirse, hacer la experiencia de una *sobrehumanidad*, a través de *"la condición enmilagrada que puede alcanzar el teatro"*, como dice el

autor. Quien se mire en el espejo resquebrajado de este teatro no sabrá ver nada de lo visto ya, y no sabrá más vivir: no podrá reconocerse sino en la fuga que siempre estuvo ahí, garante silencioso de todo lo posible. Pero, no confundir, no alienarse, "lo posible" también es una trampa sobre la que este texto nos alerta: quien *done* su rostro al espejo estallado, para desplegar su exceso humano y su vitalidad, no lo verá todo. No sabrá y no querrá. No será un filósofo, ni un científico, ni un hombre de Dios, ni un publicista. No. Lo que el teatro *puede* no se nombra. Quien se entregue al espejo así, en lugar del reflejo, obtendrá el espejo, a cambio. Y, en todo caso, se convertirá en artista: un humano mayor, implicado en todo lo que lo rodea y lo constituye, participando dolorosa y gozosamente del acontecimiento de la *vida*. Y cuando llegue el momento, sabrá qué hacer. Y lo hará. Porque comprenderá el sobrecogedor alcance de su *obrar*. Porque este espejo, siempre ahí, recién aparecido, en tanto otro del reflejo, otro del otro, será testigo y artífice de una potencia en la ausencia, de una dimensión metafísica de la experiencia *por* y *en* el teatro, y de una súbita *apertura*. ¿Hacia qué? No es posible hablar de esa libertad. Habrá que desear. Habrá que inventarla. En *otros*. Y el teatro de Audivert lo sabe, *cada vez*. Y cada vez, entre la piedra que suelta la mano y el estallido al final, en el momento de la *decisión*, habrá un deseo libertario: habrá este teatro. Y habrá este libro.

NATALIA TORRADO

“Fuerza inercial de la ausencia: la presencia”.
P. A.[1]

“Sentir no implica ‘hacer sensible’,
todavía menos: ‘bellamente sensible’.
Paul Valéry[2].

“Solo lo que adhiere a algo puede arder”.
Proverbio chino.

“Escarnio son las alas si es libertad batirlas bajo la ubicua
trama de una alevosa red que nadie, astuto, burla,
y al cabo nos apresa al filo de algún ojo de implacable
perfidia que el corazón percibe como el feroz acecho
de un verdugo infinito. Desertar no pudiera bajo el código
astuto del tirano que me inscribe en su pavorosa geometría
no tan rígida aún que el viento del terror no erice el polvo
en el cuadrante vivo del esclavo, la víctima, el hereje”.
Jorge Enrique Ramponi[3].

1. Pompeyo Audivert. 2018.
2. Paul Valery. *Variedad II*. 1930.
3. Jorge Enrique Ramponi. *Los límites y el caos*. 1972.

INTRODUCCIÓN

Este libro se debe a Nara Mansur, a su interés por nuestra investigación, a su militancia en ella un largo período. Entre 2007 y 2009 mantuvimos con Nara una serie de entrevistas para hablar sobre el trabajo que venimos desarrollando en el Estudio El Cuervo. El objetivo era armar un libro que diera cuenta de las máquinas teatrales y del proceso que nos llevó a ellas. Nos reuníamos un par de horas, grabador de por medio, y conversábamos. Cuando comencé a escuchar las desgrabaciones, me pareció que mis respuestas y reflexiones habladas eran apenas aproximaciones y no acababan de expresar las cuestiones de fondo de nuestro trabajo. Es así que empecé a corregirlas y a editarlas, a desarrollarlas teóricamente desde la escritura. Fue un proceso largo en el tiempo. Hubo períodos en los que por distintos motivos abandoné la tarea y otros en los que me dediqué intensamente. Es por eso que muchos conceptos se vuelven a formular desde distintas perspectivas, pues han sido revisados en diferentes épocas y han despertado nuevas formas de expresarlos. Sépase entonces disculpar las redundancias, me pareció válido dejar que hablaran a la vez, y sobre lo mismo, momentos distintos de pensarlo.

P. A.

PRIMERA PARTE:
FUNDAMENTOS ESTÉTICOS

El piedrazo en el espejo: poética política

El teatro activa en una asamblea metafísica un nivel de percepción y de producción sagrado, lo des-oculta, y con ello plantea a la vez la existencia de otra naturaleza humana, justamente aquella que el poder histórico viene a lapidar con su unidimensionalidad y con todos sus mecanismos alienados. Esa naturaleza primordial que en su momento estableció al hombre como tal y desató incluso la posibilidad de abrir el plano histórico (que después habría de lapidarla), es la capacidad de creación poética, manifestación nostálgica de las facultades perdidas del ser en su encrucijada temporal; lenguaje universal creador capaz de desatar parentescos secretos del aire y la sangre, de abrir dimensiones dorsales de la identidad, de relacionar todo con todo en un punto radial de encaje. Se trata de un poder que se manifiesta en el hacer y en el percibir, una capacidad de expresión de fuerzas originarias que, puestas a operar teatralmente, nos conectan a un sentimiento de otredad, de vacío, de plenitud; a una extraña y familiar sensación de ya haber sido; a otra percepción del tiempo, el espacio y la presencia. Esta capacidad de percibir y crear por fuera de los modos de producción que el poder establece debe ser señalada como lo verdaderamente humano, como su sentido de base. Por eso es política y revo-

lucionaria la posición del actor y de cualquier acto artístico, porque va contra el *mito histórico*, lo revela como construcción ficcional, le cuestiona su pretensión de "naturaleza humana", lo confronta con su impostura, le opone un acto artificial de una entidad superior a su sentido aparente y al hacerlo revela la existencia de una estructura vital originaria, subyacente, que, en medio del desquicio funeral histórico, *permanece*. La fuerza ausente.

Un teatro que da por cierta la realidad aparente y que solo la imita es un teatro capturado políticamente, aunque su discurso se oponga al poder, ya que cede sus órganos a la maniobra representativa del plano histórico del que surge, traicionando su mandato sagrado de desenmascararlo.

El extraordinario fenómeno poético y paranormal de actuar sería aún más perturbador y revelador de la naturaleza metafísica del teatro si la noción no estuviera copada por la idea de "personaje", parapeto referencial de fantasía histórica que funciona como dique de contención, hacia afuera y hacia adentro simultáneamente; de fuerzas sagradas que, si no fueran desvirtuadas, encapsuladas y alienadas por su referencia ficcional, radiarían su influjo más allá del espejo y harían su jugada subversiva en el frente histórico. Hay un dramaturgo que nos da ejemplos precisos y despiadados de una posición no representativa de la actuación (y de la escena) donde el personaje está perdido y sin coartada: Beckett. En general, las dramaturgias solo aportan calcos psíquicos y remedos de identidades convencionales que se deben al relato histórico que las parió para afirmarse.

¿Quiénes somos realmente los que actuamos y qué circunstancia del hombre representamos? ¿El realismo o el naturalismo no serían la prueba de que nos hemos perdido en nuestra propia ficción? Nos hemos creído el paisaje de convención que construimos como fachada para no avanzar en la conciencia de que venimos de la muerte y vamos a la muerte todo el tiempo; para no darnos cuenta de que somos parte de un sistema metafísico teatral que ha sido clausurado, abducido por una fuerza centrípeta y unidimensional de naturaleza histórica que lo redujo a parapeto. En vez de abismar al hombre a su dimensión radiante, lo reduce a su compulsión psíquica autorreferencial, teatro de living, coartada de clase. ¿El teatro no será entonces, por el contrario, la máquina que des-oculta al ser, al revelar como ficcionales y relativas las identidades con las que nos recubrimos? Por algo en la época de Shakespeare la iglesia no permitía que los actores fueran enterrados en el camposanto bajo la cruz: ¿qué tenía que hacer ese esqueleto subversivo bajo el escenario de Dios?

El teatro es una fuerza de choque, compite con la iglesia y con cualquier poder constituido o institucionalizado, de ahí que sea triste asistir al teatro comercial, allí las fuerzas teatrales se han puesto al servicio del poder, funcionan como espejo narcisista de una clase social fetichista y degenerada que se cree inmortal. No obstante, es interesante ver, a veces, como algunas obras comerciales recalcitrantes son perforadas poéticamente por algunos actores/actrices que desbordan los cauces alienados de sus papeles, dando ejemplos maravillosos del poder poético de la actuación, haciendo peligrar los marcos institucionales ideológicos de su teatro y llevando la escena a una crisis

de sentido que la torna válida. Pero son casos aislados y esporádicos finalmente fagocitados por el espejo y puestos a servir nuevamente en su monstruoso plan de consistencia: a = a.

Cabe aclarar que cuando hablamos de naturalismo y de realismo (escuela americana y soviética, que son las que dominaron nuestra escena hasta los años 70) no nos referimos a esas escuelas en el sentido de sus orígenes, antecedentes y contextos históricos, donde fueron el soporte de expresiones teatrales muy valiosas, más allá de que se puedan plantear legítimas discusiones en relación a que su irrupción en nuestro panorama teatral vino a clausurar tendencias autóctonas fundamentales como el circo criollo, el sainete y el grotesco. Cuando hablamos de realismo y/o naturalismo nos referimos, en cambio, a su espectro actual, a su calco abominable, a ese teatro-espejo burgués decadente que se ha ido constituyendo en su reemplazo (bajo su misma denominación, que hoy ya no es signo de innovación estética ni de impulso político sino que, por el contrario, se ha convertido en la estrategia de representación privilegiada para la perpetuación patológica de un discurso de clase cristalizado y decrépito) y puebla hoy transversalmente las carteleras. Nos referimos a la operación política encubierta que supone su existencia actual, a sus dramaturgias, procedimientos, formaciones y producciones, a su modelo transcultural, a la desvirtuación de las fuerzas teatrales que supone su imperio: dramas de corte psicológico, comedias de enredos, de alcoba, obras sobre sexo, compulsiones, etapas de la vida; tiernas, sensibleras, emotivas, patológicas, patéticas o heroicas circunstancias dramáticas de una clase social hechas *teatro de living* para activar catarsis en esa misma clase social que paga la entrada y se so-

laza; en fin, a su circuito cerrado sobre sí mismo, a su fórmula burguesa, endógena y epiléptica. Esos lenguajes "tradicionales" nacieron en una época en la que la burguesía estaba en plena expansión histórica, en su etapa fértil de prolificidad y, por lo tanto, dejaba ir a sus hijos recién nacidos a hacer de las suyas mientras no se alejasen demasiado de su seno; hoy, en cambio, en su derrumbe, los necesita de alimento para auto afirmarse y menguar su debacle. Cabe preguntarse entonces si estos lenguajes no tienen una debilidad de origen que los vuelve presa fácil de semejante devenir, si no fueron siempre de un modo u otro, concesivos con ese frente histórico que los parió, si no tuvieron en el fondo siempre una esperanza en él.

Por otra parte, cuando hablamos de poética teatral, no nos referimos a la poesía de las palabras, ni al evidente destello poético de la actuación en cualquier circunstancia, o al sentido remanente inclasificable que se desprende de los sustratos de la teatralidad por más convencional que sea su factura, sino a algo más consciente, a una posición a la que se puede aspirar desde la operación de producción misma[4]. Nos referimos a la

4. "En este sentido, el problema de los teatros actuales que no cuestionan sus modos de producción, parecería ser el confundir la poesía con un embellecimiento superficial del lenguaje que no lo interpela en tanto tal ni lo pone de manifiesto como borde existencial; y la metáfora con la alegoría, con la comparación o con alguna figura retórica meramente decorativa, expropiándole así su naturaleza escrutadora, su ser perturbador y refundador de nuevas realidades. En cambio, aquí, cuando hablamos de poética, hablamos de la vacilación del sentido aparente y de la suspensión de su universo de referencia para el advenimiento de una nueva valencia; de una referencia que ya no es la del mundo tal como lo concebimos a partir de un código establecido, sino

condición enmilagrada que puede alcanzar el teatro a través de una forma de producción que implica a los cuerpos al espacio y a la palabra en una relación conectiva deseante, sin jerarquías, que produce en un punto de encaje técnico-artístico fusiones de signos, proposiciones y circunstancias de una naturaleza metafísica que así se activa y representa, floraciones autónomas y misteriosas, extrañas y familiares a la vez, surgidas de una política de representación existencial que llamamos *El piedrazo en el espejo.*

la que corresponde a un mundo anterior, que en términos lógicos precede el establecimiento de un código, en tanto que esta valencia es creada *in situ* por el mismo procedimiento teatral. Esta nueva referencia abre la posibilidad de un mundo nuevo o de mundos posibles que, además, se agregan al mundo actual y lo transforman. Sus efectos son la indiscernibilidad y el sobrecogimiento de la interpretación, para mejor dar con la sospecha existencial, en la que el sentido comienza a reverberar en direcciones imprevisibles. Así, es consustancial a la poética teatral el ejercicio de la imaginación, justamente en la medida en que a partir de estas resonancias la imaginación se dispara y se libera con el fin de crear, cada vez, el nuevo universo al que la operación poética pertenece. La operación, una vez efectuada, exige y despliega, al mismo tiempo, un universo sin antecedentes en el que funda las formas de su pertinencia. E impugna, por lo tanto, la suposición de un único universo, dado". Natalia Torrado. (A partir de la noción del concepto de *metáfora* elaborado por Paul Ricoeur en *La imaginación en el discurso y en la acción.* 1988).

La fuerza ausente: la zona liberada
por Andrés Mangone

El ser humano, que ha logrado parir una realidad social a partir de la creatividad en el uso de esta fuerza, bajo condiciones de extrema escasez y al borde de la extinción, construyendo lenguajes modeladores del mundo, enfrenta desde los orígenes de esta prehistoria cultural al desplazamiento de este carácter distintivo, "ausentando" su ser creativo a favor de sus prestaciones utilitarias al orden social que a su vez lo pare. Cada sociedad hasta nuestros días, bajo condiciones de dominación y explotación de unos pocos poseídos sobre las grandes mayorías desposeídas, obliga con distintos mecanismos represivos a una estadía en el mundo básicamente alienada. El capitalismo presenta una dedicación profunda al perfeccionamiento de los mecanismos de alienación, por su propio espíritu de maximización, en un estado de competencia feroz, donde la extracción de fuerza de trabajo alienada es la principal fuente de alimentos para el monstruo que habita en su centro, el capital. Es decir, vivimos en una época en la cual la sociedad de explotación ha desarrollado dispositivos (ideológicos, discursivos, legales, militares, tecnológicos, etc.) para enfrentar a la clase explotada que, permanentemente y con alcances muy diferentes, intenta retomar posiciones hacia la recuperación de condiciones, des-

de las más básicas hasta las más libertarias de su potencial expresivo. Cada vez que surgen expresiones artísticas estamos en presencia de un hecho clandestino, a veces aceptado, a veces perseguido, y estos "a veces" responden a las circunstancias de la relación de fuerza entre las clases opuestas en pugna, aunque dichas expresiones nunca pierden su carácter marginal a la matriz capitalista. En el capitalismo, todos los dispositivos oficiales (que se mantienen con recursos extraordinariamente costosos) tienen como fin último y enmascarado la mejor calibración posible para la maximización de los "recursos humanos" o, en última instancia, para la contención de la baja en la capacidad de explotación. La burguesía es el peor enemigo de la poesía. Su fuerza extraordinaria de conquista de territorios y recursos, y la destilación de sus cultos abúlicos y degenerados, pone en jaque la fuerza poetizante de nuestra especie, la ausentan como nunca antes. La burguesía nos regresa al borde de la extinción, también al planeta en el que brotó nuestra condición y nos enseñó las primeras emociones y nos llenó de excitantes curiosidades. Lo hace en el contexto opuesto, la abundancia. La lógica del mercado se opone de manera descomunal a los intereses más propios que surgen en mujeres y varones ni bien se "ausentan" un instante del servicio de reproducción social. Por eso, las interrupciones de la máquina capitalista, el corte de ruta por la que se desplazan los flujos de intensidad hacia los centros de succión, la huelga como paradigma de suspensión y recuperación de nuestro espacio-tiempo, son en sí acontecimientos poéticos, creaciones de los pueblos, consecuencia de las fuerzas vitales de la humanidad, esperanza y materia para el comienzo de nuestra verdadera historia.

Entendemos el arte como la práctica germinal de un estado de puro devenir deseoso y gozoso, expresión latente de una sociedad de lazos solidarios y libertarios, toma del poder del tiempo y el espacio para rituales de exorcismos de los elementos ardientes que habitan detrás del velo del lenguaje dominante. El arte es un apartado contra la sociedad. En definitiva, una práctica que supone mundos que a su vez se multiplican permanentemente en nuevas capas, asedian el imperativo de "este" mundo como único y definitivo, y así nos recuerda nuestra capacidad de creación de la realidad. El artista conforma dispositivos como antenas que buscan captar las resonancias de esa fuerza ausente; a veces capta señales en el origen, en la fuente de emisión en el primer borde de extinción. También a veces detecta ondas que vienen del futuro, más allá de los límites del presente decadente, donde nos aguarda nuestra verdadera sociedad. Los rituales maquínicos en los que disponemos nuestros cuerpos, como superficies de expresiones y emociones, nos permiten servir de receptores de esos pulsos, que son parte de nuestra constitución y de nuestros deseos, y recodificarlos en lenguajes curiosos, concitantes y siempre subversivos, constituirlos en escena.

A través de los mecanismos formales de procedimiento de la máquina buscamos romper el devenir abyecto de la realidad, salir de la velocidad del mundo que nos empuja a la fatídica repetición del "personaje" que nos han encargado, y retomar el dominio de nuestra producción expresiva. Capturamos un espacio, durante un tiempo que se separa del destino que impone la inercia social y la herencia teatral, y ocupamos ambos planos con una serie de comportamientos de composición que

aspiran a establecerse en un ritmo extraño de producción. La actuación es, en primer lugar, un cambio de ritmo. La respiración y los movimientos en principio ralentados y conscientes, las detenciones y variaciones, nos permiten desplazarnos a una zona de nuevas resonancias donde emergen los rasgos poéticos de nuestra propia existencia: estamos en la zona liberada. Deseamos un teatro que surge en ella, fuera del alcance del control policial que ejercen la moral y la cortesía con la realidad. Allí experimentamos restallidos de la fuerza ausente.

Pero estos mecanismos formales no se presentan simplemente como artilugios mágicos a seguir, como fórmulas o recetas. Más bien, habitan en la presencia ardiente de la actriz o el actor que desea, que agita con esa respiración y esos procedimientos una voluntad libidinosa de ocupación. La fuente primordial que nos mueve a ser "ocupas" y le da energía a los procedimientos es el erotismo. Su temperatura disuelve el corset de los lenguajes cooptados y los pone a disposición del juego de recomposición; genera el caos nos abisma una y otra vez a nuestra infinita capacidad de producir sentidos. La ejecución de los mecanismos no es, entonces, una gimnasia fría y desaprensiva, al contrario, se trata de una violentación política artística que eleva al máximo la presencia y el compromiso, ya que intenta restituir el carácter ritualista, fogoso y transido en el territorio de la convención teatral. Erotismo es, tal vez, uno de los nombres que asumió alguna vez la fuerza ausente para presentarse ante nosotros.

En la zona liberada por los procedimientos formales, las actrices y los actores no están frente a una hoja en blanco, mucho más, ante una hoja cargada de palabras sueltas y rotas, manchas,

pliegues, objetos perdidos. Sin embargo, dada su voracidad por los múltiples sentidos posibles, su fe por hallarlos a cambio de sus cuerpos dramáticamente expuestos, avanzan. Ahora bien, no avanzan desarmados, desvalidos ante el abismo, obligados al capricho inconexo similar a nuestra organización social. La liberación requiere una dirección que nos proteja de caer, nuevamente, en la inconciencia que arrastra las formas que impone la fuerza de la costumbre. La dirección acumula las experiencias que nos permiten partir de un punto de alcance y continuidad en la investigación. Y esta dirección, no es un mapa trazado hasta cierto domicilio-obra, ni un domicilio-personaje. Su pulso vital está presente en el primer instante del movimiento, nace con la primera inspiración, con la voluntaria y precisa toma de aire, es decir, es la técnica de procedimiento en general y el ritmo de avance en particular. Habita "El Ritmo" de Octavio Paz…

El ritmo es dirección y es también agente de seducción de las sucesivas respuestas de composición en el espacio-tiempo abismal de la escena. La técnica democratiza el poder de la actuación; quien se entrega a una técnica regresa a su quicio original de producción, a la inspiración y su caudal creativo. En definitiva, entregados rítmica y pasionalmente a los mecanismos y acuerdos formales de procedimientos, estamos en condiciones para el ritual escénico. Una y otra vez, nos abocamos a la conquista de escenas reveladoras sobre Nosotros mediante estas simples consignas de agitación político-artísticas.

Andrés Mangone

Sagrado/profano: poética subversiva

“Asistido en el trance por alguien
que es yo mismo del revés,
en mi ausencia”.
Jorge E. Ramponi[5]

El teatro es, a partir de las condiciones físicas materiales e inmateriales de su estructura de producción (cuerpos, palabra, espacio y tiempo) y de la temática de base que despierta (alude a la reencarnación y a la permanencia del ser en un sistema de otredad y reciclado, al destino, a la encrucijada histórica como fachada, como lápida patética de fuerzas sagradas que no pueden manifestarse en este plano de experiencia en el que estamos atrapados y no obstante pugnan su influjo en la realidad que las niega), una *operación metafísica.*

El teatro abre un campo extra-ordinario de intensificación de la identidad poética, individual y colectiva; actores y público deseamos el acto teatral como forma de conexión con un nosotros *otros*, con la experiencia del ser fuera de los estrechos límites en los que la dimensión histórica nos tiene sujetos; *deseamos* suspender la identidad ordinaria para alcanzarla en otro

5. Jorge Enrique Ramponi. *Los límites y el caos*. 1972.

confín (la escena) como magnitud des-identificada y, con ello, dar cuenta de una sospecha existencial de base, representarla: somos otros.

El teatro desenmascara al hombre histórico para abismarlo en su verdadera dimensión, el "ser" que no somos, el ser de estructura, el que queda olvidado cuando afirmamos ser la identidad "singular" del documento, del nombre, de nuestra biografía, o la "plural" que al respecto de un *nosotros* refieren y estabilizan los libros de historia.

El actor tabica frente al público su identidad personal y se constituye en una "estructura presencial máscara" que será defendida por él con cuerpo y alma en unas circunstancias artificiales creadas a tal efecto; ese es el escándalo teatral de base, lo que vuelve poético y revolucionario de por sí el acto: el desdoblamiento del actor como fenómeno paranormal, la escisión, el desencaje del "fiel histórico" (individual y colectivo) para un motivo pugnante y secreto vinculado a la sospecha existencial. Se trata del pasaje a la clandestinidad de una identidad, la histórica, para des-clandestinizar otra, la anti-histórica, el ente (la dirección política y técnica de esta operación subversiva esencial que lleva adelante el teatro y que tiene al actor como centro es el asunto de fondo de este libro, ya que de ella depende la autonomía escénica de la zona liberada y su posibilidad de constituirse en máquina deseante).

El teatro es el lugar desde el cual convocamos, bajo la máscara ficcional de alguna convención del mundo, a esa identidad radial, exiliada y abierta a la que sentimos pertenecer; es el punto de experiencia metafísica donde confluyen dos niveles opuestos e irreconciliables mutuamente dependientes: lo sa-

grado y lo profano. Esa identidad alterna imprecisable está implicada en la estructura formal del teatro, la estructura misma es una *máquina sagrada* cargada de presentimientos aún antes de volverse profana, antes de revestirse con alguna apariencia del mundo para desencadenar el pulso sacro-profano del rito teatral. Para pensar en esto conviene imaginar a la máquina teatro detenida, en su silencio y su quietud latentes, cuando reposa a la espera de desencadenarse nuevamente: *un círculo de actores respirando en un espacio vacío.* Y si se amplía la visión, se puede ver que ese círculo de actores respirando en el vacío está rodeado de espectadores que respiran a su vez en torno a ese vacío ocupado por actores, he ahí a la máquina teatro detenida, respirando. Y si ampliamos aún más el campo de esta visión imaginaria veremos sin duda, rodeando ese círculo ritual, a la realidad histórica, indiferente a él, entregada a sus asuntos, esa misma realidad de la que provienen esos actores y ese público. Entonces es más fácil entender al teatro como una máquina de naturaleza metafísica que sondea identidad y pertenencia a un nivel extra cotidiano, sagrado. Y también cabe preguntarse si el teatro no se debe también a los misterios que anidan en ese vacío sobre el que se cierne su máquina en reposo, tanto o más que a ese frente histórico unidimensional, indiferente y alienado que lo rodea.

Es así que el teatro esconde una tensión entre los dos niveles fundamentales con que trama su acto: el profano (convencional), donde operan fuerzas históricas cargadas de imperativos ideológicos atravesados por el poder, y el sagrado (poético), ligado a la identidad sagrada y trascendente del ser. La identificación y delimitación de estos niveles nos enfrenta a una

toma de posición en la concepción y producción de teatralidad. Si se supone al plano histórico como el sentido de ser del lenguaje teatral, como su modelo existencial, y se cree que lo poético-metafísico ya estaría dado, subyacente y alterno, manifestándose como acento o intensidad de todo lo que en un plano territorial se produce, entonces la cuestión central queda oculta como inmanencia, sustrato mudo, condición de fondo supuesta. Renunciar a poner en juego, a traslucir en *forma* la naturaleza metafísica del acto teatral, a hacer teatro también, a la vez, *de ella*, es inconscientemente una posición política. En ese no posicionamiento se reproduce y pervive el poder unidimensional y alienado de los lenguajes de código histórico.

Es en las formas de producción física del acto, que suceden a través del actor, donde se dirime la pertenencia de la escena a un sentido de ser u otro (naturalista o poética), ya que son el modo de expresión natural de dichos asuntos; el sentido de ser del acto mismo tiene en ellas su máscara de representación.

Es a partir de la puesta en acto de su ser mecanismo teatral que la estructura de producción deja entrever ese nivel identitario que subyace detrás de las apariencias producidas, el misterioso *organismo productor*, cargado de procedimientos instrumentales que refieren a la enigmática fuente, al *ser* del lenguaje teatral. Es en la manifestación de su ser artificio-mecanismo, donde se crea esa distancia, esa relativización en el cuerpo del sentido aparente (el texto, el tema, la máscara) y por donde se traslucen los niveles poético-metafísicos que deben ser, hoy, más que nunca, representados.

Cuando apedreamos el espejo, cuando rasgamos la máscara, se des-oculta el soporte sobre el que se adhieren las identidades

representadas, esa zona misteriosa y preexistente, estructura remota del meta-ritual teatral. Lo representativo es solo la excusa, la carnada para pescar un bicho mayor. No podemos seguir pensando que el teatro se reduce solo al preciosismo artesanal de la reconstrucción del mundo, hay una función metafísica que restituir, para lo cual debemos enmascararnos, sí, pero no hay que confundirse y creer que la máscara es el objetivo, se trata apenas del punto de encaje donde nos reunimos para dar el salto, la escafandra que habremos de usar en esa zona dorsal de la presencia singular y colectiva que el teatro nos ayuda a alcanzar. En las máscaras nos encontramos, nos reunimos a distancia de nosotros mismos, actores y público para dar un salto trascendente; pensado así, *lo teatral* es inquietante e impone una toma de consciencia al respecto de su sentido de arte metafísico.

Si no se asume la *temática de fondo* del teatro como parte central de la trama meta-temática, si no se transparenta *la operación teatral como la estructura significativa metafísica central,* más allá de la obra que enmascara dicha operación; si estas cuestiones de fondo no dejan su huella sensible y concreta en la escena, la condición poética va a seguir siendo tenue y lateral de aquella que la parasita: el mecanismo reflejo, que pareciera ser hoy la función a la que ha quedado reducido el teatro.

La poética teatral es veces cóncava y a veces convexa, a veces misteriosa y oscura, fronteriza y subterránea, y otras veces, excitada por el mundo y lo humano, ardorosa y sanguínea, celeste y terrestre. Beckett es un ejemplo de la poética cóncava: vacíos sin atmósfera, territorio arrasado sin historia ni futuro,

restos en vías de extinción emiten sus últimas palabras y gestos a través de cuerpos sin identidad que apenas sostienen mecánicas afásicas que exudan pavor en la intemperie acéfala. No hay allí mensaje ni humanidad ni pensamiento, solo la pavorosa sospecha de no estar muertos aún. Shakespeare, en cambio, es la poética del mundo y del hombre, revuelta en un furioso cuerpo de relámpagos, el destino y las compulsiones del ser agitándose en las contradictorias aguas históricas.

Pero la poética teatral es también el arte del contrapunto de esos dos niveles, ya que cada uno depende del otro para existir, en algún grado. ¿Qué es lo convexo sino la expresión de un cóncavo dorsal y viceversa? Geometrías de resonancia en relación teatral. Es excitante pensar lo teatral como la combinación de estos niveles aparentemente opuestos, Beckett y Shakespeare tienen muchos puntos de contacto, abejas mutuas.

Relato y ficción: una dinámica epiléptica

El teatro no es relato ni ficción. Es revelación, instante, crisis, des-ocultación, rasgadura, patencia, presencia acrecentada, deslinde, magnitud des-identificada, des-tiempo, operación metafísica existencial colectiva…

En la máquina no hay relato (en el sentido aristotélico clásico); en todo caso podríamos hablar de meta-relato, en la medida en que de sus producciones se pueden destilar múltiples relatos, pero no es una voluntad de relato la que produce los acontecimientos ni la que los guía. Hay mecanismos y estrategias de producción, de relación y de expresión, que de allí devengan o puedan inferirse relatos es secundario, no es la intención. La máquina intenta por todos sus medios liberar los signos que captura del servilismo histórico del relato y del espejo y ponerlos a funcionar en otra dimensión, como materia musical enmilagrada; deshabitarlos de la unidimensionalidad que los parasita y reintegrarlos a su valencia poética. El teatro no es relato ni ficción: *es fuerza ausente enmascarada.*

El relato puede ser parte de una estrategia de producción poética o también puede ser su lápida; la escena puede, sin perder su política poética, montarse en las dinámicas significativas del mito y de la tragedia que lo narra, del cuento o la fábula y,

por lo tanto, tener líneas de relato que la atraviesen sin menguar por ello su potencia, ya que en este caso el relato funciona simplemente como carnada. O, también, el relato puede ser (como sucede habitualmente en una política de representación histórica) "el tema" central que agota todas las perspectivas de producción y asociación. En la imaginación paranoide del alienado histórico todo es parte de un plan de significación y sentido, incluso su propio pozo yoico; todos los caminos conducen al relato. La palabra relato apareció por el teatro hace no mucho tiempo; antes no la usábamos, se practicaba un detectivismo psicológico y mítico del orden de las significaciones secretas que había que sacar a la luz, lo que se quería decir por detrás de las circunstancias aparentes, pero no se suponía que hubiera que deducir un relato; hablábamos del sentido con más libertad, se podía inferir y asociar en muchos niveles. Casi todas las obras se despliegan en la apariencia del relato, qué duda cabe, pero hoy en día cuando se dice relato hay algo más, hay gato encerrado, se trata de una suerte de condensación de sentidos psicológicos, históricos e ideológicos en un supuesto plan de contingencia significativo; se alude a una trama secreta que se agita en las sombras y de cuya deducción dependería el calce teatral de una obra; de nuevo un discurso burgués, un código intelectual de clase, se rompe el encanto salvaje, hay un relato. Tal vez la idea del relato, así comprendida, sea lo que haya que poner en duda, el imperativo moral del relato, el deber del cuento, el cristianismo del relato. Afirmar que hay un sentido que se esconde y pertenece a la categoría del relato es, finalmente, una afirmación del frente histórico, incluso si se deducen relatos desde una perspectiva políticamente revoluciona-

ria. Creo que en términos artísticos el relato así concebido no aporta nada, se muerde la cola, lastra de su imperativo al artista, lo demora en un asunto burocrático intelectual[11].

11. En todo caso, si en algo podemos suscribir a la idea de relato es a partir de una lectura más atenta y crítica del concepto de relato tradicional, que parte del modelo aristotélico como matriz de las diversas formas de relatar. Desde el punto de vista de una reinterpretación del modelo trágico, el juego entre la coherencia o el sentido y cierto grado de incoherencia o sin sentido varía según la visión de la obra, otorgándole a cada uno de ellos su jerarquía: habrá relatos más y menos disruptivos. Sin embargo, la crítica apunta a que es justamente la disrupción en el modelo trágico, en el sentido de aquello que sucede de súbito, el carácter del relato que debe ser recuperado, y que es allí donde el teatro se vuelve acontecimiento.Y no en el sentido del giro o la sorpresa en el devenir de la trama, sino más bien en un nivel meta-textual, en el que el mismo acto de crearla engendra hijos inesperados. Son estos hijos, efectos imprevisibles, libertinos, de sentido, los que nos garantizan el reenvío a la otra dirección, aquella que nada le debe al desarrollo teleológico de los sucesos o a la hipótesis a priori que el acto teatral terminará por develar o hacer comprender. En este punto vale diferenciar la comprensión de la inteligencia, dado que en el primer caso se captura el conjunto y en el segundo se entrevé. El efecto súbito de sentido atenta contra el conjunto como un todo totalmente comprensible, lo hiere, y por lo tanto alienta un acto de inteligencia más que de comprensión. La comprensión es de la obra; la inteligencia, de los mundos que despliega. No es inocente que el teatro reproduzca esta idea de "todo" como conjunto cerrado susceptible de ser comprendido en su integridad. La vocación totalizante es burguesa por excelencia, y es también una vocación de dominación, que olvida la parcialidad de su propio punto de vista y hace de "su" mundo "el" mundo, único posible. La discordia o desacuerdo del sentido no son bienvenidos en ese espejo-mundo, justamente por su capacidad de abrir el "todo", mostrarlo en su carácter procesual y de permanente transformación, con resultados imprevisibles e insospechados. La mejor forma de relato a la que el teatro puede aspirar es aquella en la que

¿Por qué suponer que todo responde a un plan de significación consciente o inconsciente y ocultar con ello la capacidad poética del lenguaje teatral, su valencia de afirmación anárquica, de interpelación, su capacidad de radiación ilimitada? Incluso cuando la obra se plantea desde la perspectiva del relato: ¿por qué creer que se trata de eso? ¿Cuál es el *relato* de *Hamlet*, el de *La vida es sueño* o el de *Fin de partida*?

Hay miles de posibles relatos destilables de una obra de arte, tantos más cuanto más poética su factura, y no es de establecer uno que dependa dar con el alma de un texto o con su núcleo problemático, sino todo lo contrario, un texto debería ser un Hotel de inmigrantes, un prisma de migraciones y mestizajes. Habitar la obra, hacer valer sus signos y sentidos aparentes, defenderlos con el cuerpo, encarnarlos, darles realidad orgánica y afirmar su pertenencia histórica puede ser una estrategia para una operación de naturaleza totalmente distinta. La asociación poética de los actores se vale del nivel histórico como un territorio donde producir su irrupción, cuando son interceptados por una forma de producción poetizante, los signos alienados de la convención del relato ficcional cambian su valencia, libres por fin al juego de las reconfiguraciones y las mutaciones. *Es*

se hace inteligible lo sensible, entendiendo la inteligencia siempre como ese "inter" o ese "entre", desde el cual decidir qué leer, qué interpretar, qué entender. ¿Y no es también una forma que lo conduce mucho más a la creación que al descubrimiento o la reproducción? Relatar es también referir, y referir puede entenderse como crear referencia justamente allí donde el teatro es capaz de entrever para ampliar los límites de lo posible". Natalia Torrado. (A partir de la noción de "relato" elaborada por Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración*. 1985).

esta la fuerza a la que nos referimos, y que se manifiesta a través de la herida poética que se infiere a la máscara, necesita un vestuario, unas condiciones de realidad, una energía emocional, unas apariencias para encarnar su representación. La poética teatral es la amorosa conjugación de la dimensión histórica y la magnitud metafísica que la ha parido. ¿Para qué, entonces, querer deducir relatos, diseccionarlos del cuerpo vivo donde se agita el ser abierto de la obra, aislarlos del radiante cuerpo de origen, volverlos sujeto?

Es cierto que todo puede ser llevado a la coartada tranquilizadora del relato que nos conduce a casa, pero no es el teatro el ámbito de estas prácticas, el teatro está para impugnar con su dimensión metafísica esa afirmación velada y humillante en la que el relato nos quiere sumir: somos burgueses, tenemos un plan de consistencia. Pero si de todas formas se quiere ver un relato, podría ser este: todas las formas de producción del mundo capitalista están en crisis, estamos en una caída histórica lastrada por el peso de su propio relato ficcional y mentiroso.

Y, por otra parte, si se plantea que el teatro es "ficción", se atenúa así la magnitud teatral en un código infantil de fábula, que minimiza la dimensión metafísica del teatro transformándola en ficción y en el relato que vive en ella. En todo caso, la primera ficción es el espejo en que nos damos una imagen y luego nos reconocemos; y no es únicamente del "reflejo" que se deduce su carácter ficcional, sino de la operación, más bien endogámica y de retaguardia, de hacer de ese reflejo un "todo" integrado que constituye nuestra identidad. Hay un *resto* en esa operación, una diferencia constitutiva, un excedente que queda negado, y es allí donde el teatro debe hacer su movimiento. Ese resto es también una *apertura*, una salida del espejo para el

desahogo de la identidad "a imagen y semejanza", una travesía y una travesura en otro plano, sin rostro ni certeza.

En cambio, ficción y relato, en el teatro tradicional, parecen conducir uno al otro todo el tiempo, como espejos enfrentados dispuestos así para un fin último y epiléptico. Convenir en la ficción es renunciar a "la realidad del acto", a su sentido de apertura poética; el rito-teatro no abre un tiempo ficcional sino un tiempo intensificado, suspensión del tiempo histórico, tiempo estallado, no tiempo; al igual que la presencia del actor, que es presencia acrecentada, liberada de los mandatos del plano y del yo: *patencia*, no presencia ficcional con coartada representativa. *Máscara y misterio*, más que ficción y relato.

Nadie podría acusar de ficción ni de relato al *carnaval* pues se trata de algo muy distinto, no pertenece al mismo nivel, es otra cosa; el teatro debería aspirar a esa zona autónoma y poética del *carna-vale* (despedida de la carne), a ese nivel de realidad.

Para discutir mejor con estos conceptos fantasiosos conviene invertir los términos: la única construcción ficcional es la realidad histórica, la propiedad privada; el dinero y su relato son la prueba irrefutable. El teatro es, en todo caso, una capacidad anti-ficcional, además de anti-mítica, porque establece sentido en una relación abierta radialmente a todo, un todo también abierto, sin jerarquías, punto de encaje de fuerzas históricas y anti-históricas.

SEGUNDA PARTE:
PROCEDIMIENTOS FORMALES

Máquinas teatrales: procedimiento escénico creado y en desarrollo en el Teatro Estudio El Cuervo a partir del año 1988 hasta la fecha

> "En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos sus conexiones. Una máquina órgano empalma con una máquina fuente: una de ellas emite un flujo que la otra corta. El seno es una máquina que produce leche, y la boca una máquina acoplada a aquella. La boca del anoréxico vacila entre una máquina de comer, una máquina anal, una máquina de hablar, una máquina de respirar (crisis de asma). De este modo, todo "bricoleurs"; cada cual sus pequeñas máquinas. Una máquina órgano para una máquina energía, siempre flujos y cortes. [...] Algo se produce: efectos de máquina, pero no metáforas".
>
> Gilles Deleuze[12]

El teatro es también una máquina (al parecer no hay nada que no lo sea) hacia afuera y hacia adentro. La máquina teatro es trans-histórica, sobrevive a la sociedad que la crea y atraviesa distintas épocas hasta nuestros días. Reinventada por los griegos como máquina social de escrutación poética, sagrada y profana, tuvo en sus comienzos procedimientos notables de alteridad metafísica que, más adelante, otras sociedades menos radiantes desecharon.

Asamblea metafísica

Máquina de pulso sacro profano que sondea reencarnación,

12. Deleuze/Guattari. *El Anti-Edipo*. 1972.

presencia histórica enmascarada
maquinando su sospecha existencial de máquina.

Si pensamos al teatro, más allá de los lenguajes y de las obras con que se enmascara, y lo consideramos solo como *mecanismo*, si notamos que su "ser" es solo detectable en la medida de su hacerse, bajo alguna identidad circunstancial artificial que reviste su estructura volviéndola invisible; es decir, si lo consideramos desde una perspectiva formal básica (máquina) más allá de lo representativo histórico ficcional con que se suele recubrir su operación, se revela de inmediato un sistema funcional que es profundamente temático de otro nivel significativo totalmente distinto al de la "obra de teatro" tal cual la concebimos habitualmente.

Ante todo, podemos decir que ese mecanismo formal que llamamos teatro es, más allá de las máscaras con que se invisibiliza, una *operación ritual vinculada a la identidad poética*, que los actores son el borde físico de dicha *operación* que está constituida, además, por el testigo del acto que la activa con su presencia, *el espectador*, y que esta experiencia ritual que suspende el tiempo, la presencia y el espacio, está en permanente relación con el nivel histórico pero que no es de allí, sino que utiliza a dicho nivel para manifestarse y expresarse. En fin, que el teatro es la "estructura-soporte" de una dinámica ritual poético-metafísica que, a su vez, es expresión de una de una zona dorsal de la identidad individual y colectiva que así se representa.

Una razón de fondo sorda y secreta vinculada a la estructura metafísica del acto teatral anima la escena máquina, y es que

antes de tener máscara, tema aparente, o algún signo sobre el cual desarrollar una estrategia representativa poética, la escena ya significa en sí misma como mecanismo; es testimonio de una estructura de producción deseante, el esqueleto que sostiene el paisaje teatral, expresión de un nivel metafísico que quiere ponerse en juego. Ese es el *sentido* de la máquina, su *ser mecanismo de un deseo de producción anti-histórico* que quiere a través de una política formal mantener su independencia y evitar la captura, alienación y codificación a que están expuestas todas las máquinas deseantes (que siempre son el alimento, el combustible del capitalismo que las degenera torciendo el deseo en goce furtivo, reproducción sintomática de la compulsión).

Creamos las máquinas teatrales para poner de manifiesto esa estructura metafísica del teatro, para ponerla en acción, desocultarla y entrar en relación con ella en la percepción de que allí se juega la *identidad* del acto teatral, su sentido existencial, y que esa identidad refiere la nuestra. Lo cual no quiere decir renunciar a lo histórico, a las convenciones y temáticas aparentes, sino situarlo de otra manera en la operación teatral, no ya como el sentido de base de la escena sino como *materialidad carnada* de una política de representación de la fuerza ausente.

La máquina es un mecanismo técnico teatral, unas reglas de juego que los actores asumen como asunto dramático y como forma de producción de la escena; es una mecánica formal, y también una política artística, un procedimiento que puede ser considerado como "obra de teatro" pues los factores que la producen son siempre los mismos y se repiten cada vez que la escena máquina se representa. Pero a diferencia de la obra

de teatro, donde dichos factores son el texto y la puesta y están definidos como partitura, en la máquina las palabras y los movimientos son distintos cada vez, pues en este caso son solo los efectos del sistema formal de juego, que es la causa de los acontecimientos escénicos. Las causas y cauces formales que la máquina establece y coordina, producen distintos efectos dramáticos, aunque de una misma naturaleza productiva.

Improvisamos estableciendo consignas que rigen las dinámicas *físicas* de la escena (cuerpos, cuadro escénico, palabra) y producen las "circunstancias formales" donde se cruzan y trenzan el nivel sagrado y el profano que dichas circunstancias desencadenan a partir de su forma de producirse. Nos interesa lo que sucede en esa encrucijada, la escena que se destila de los actores en esa red de acotamiento, por dónde se dispara la asociación en esa encrucijada, la teatralidad que se insinúa a partir de esa ortopedia, esa es la improvisación que practicamos, la que genera las condiciones de una afloración poética de los actores en una escena anti-histórica.

La máquina sospecha de las apariencias históricas, por eso sale a escena desenmascarada, sin temas aparentes ni circunstancias establecidas, ostentando como único dramatismo la cifra de su desamparo: su mecanismo de intemperie, su forma de producción en el vacío. La escena máquina considera temática y dramática su propia encrucijada ortopédica, ella es en sí misma una *circunstancia de sentido*, una ofensiva vital de fuerzas originarias que se representan en la emergencia histórica, tendencias de otredad que quieren expresarse, identidad poética que quiere afirmarse a través de un mecanismo teatral que funciona como soporte del acto y que significa también en

sus procedimientos, estrategias y dispositivos, la síntesis de las sedimentaciones y conquistas alcanzadas en su propio proceso histórico de máquina.

Cuando los actores se miran en la escena máquina, circula una extraña conciencia ampliada: "Nosotros *otros*". Ese espíritu colectivo que se manifiesta en el acto teatral, ese "nos-otros" es lo que, a fin de cuentas, los actores y los testigos del acto (espectadores) quieren conectar. Cuando se actúa se percibe al público como un *ser* que se ha desencajado de su nivel de realidad y acecha informe en las sombras, escrutando con nostalgia a través de la escena su propia unidad perdida; el teatro refiere siempre, más allá de la obra con la que se enmascare, a esa sospecha existencial, a esa identidad radiante, abierta y colectiva de la que fuimos expulsados cuando asumimos ser históricos y lapidamos la fuente con un espejo.

Vaciados del parásito del yo que aliena y lastra a su influjo unidimensional la estructura radial de la presencia, dotados de una técnica maquínica que constituye la orgánica ortopédica del acto, enmascarados de alguna identidad sustituta ficcional para concitar una unidad referencial de convención donde producir la rasgadura poética, *los actores* son la sonda, la escafandra, el vector, la piedra de toque de un rebote hacia una experiencia teatral de la sospecha existencial de la presencia individual y colectiva.

Los actores como punto de encaje, médium a partir del cual los espectadores prisman su mirada hacia una latitud de otredad. Las técnicas funcionales de la máquina sirven en todo caso para resaltar, poner de manifiesto y encausar, la extraordinaria resonancia metafísica del cuerpo del actor, cámara de ecos de la

fuerza ausente, y para ayudarlo a construir su escena a salvo de los mitos productivos burgueses.

Ya en su comienzo la escena máquina cuenta con un dramatismo de fondo y un sentido metafísico proveniente de las coordenadas formales desde las que parte, no necesita coartadas temático históricas para alcanzar su posición teatral, no es eso lo que va a representar por más que lo aparente o lo construya como escafandra; lo dramático temático es su situación de producción aún antes de alcanzar un tema aparente: *cartoneros metafísicos del fin del mundo* buscando entre los restos de un paisaje derrumbado los persistentes fragmentos de un ímpetu abolido para encender su llama de otredad.

Lo que sucede en la máquina sucede por primera vez, lo que se dice nunca fue dicho, no es parte de la *serie* de proposiciones que agotan una temática de convención; todo es nuevo, y no porque se trate de una improvisación, sino porque sus efectuaciones son por completo impredecibles desde una imaginación histórica, no son subsidiarias de las lógicas lineales que rigen los devenires, las asociaciones y desencadenamientos dramáticos del teatro espejo, sino de un sistema rizomático de suceder que cruza distintos niveles (sagrados y profanos) y engendra así signos familiares y extraños a la vez. Familiares pues están hechos con materiales convencionales, fragmentos del mundo reconocibles aun a pesar de estar desacoplados de las lógicas de las que formaban parte (como dijimos, la improvisación máquina rescata del nivel histórico unos temas, situaciones, gestos, frases, con los que construye y alienta su propia ilusión de realidad, se enmascara para entrar en relación con los espectadores que acechan en la adyacencia), y extraños porque

participan a partir de la forma de producción que los agita, de un proyecto de significación o, mejor dicho, de expresión poética, que no tiene traducción en una lógica histórica.

La máquina produce en un punto de encaje ritual (el espacio escénico) una zona liberada, inmune a los mitos históricos de las formas de producción y los productos, una zona donde producción y producto son una misma cosa: la escena máquina, irreductible a las codificaciones, intensificadora y desmitificadora a la vez de la porción de realidad que afecta al representarse, pues su existencia pone en peligro la noción misma de realidad, ya que es más real su artificio (por lo que comporta su forma de producción) que la misma realidad que la rodea (por lo que comporta la suya). Un pulso de implicancia vertical y discontinuo impulsa a la escena en su vacío creado a tal efecto, una maniobra de actores en los bordes exteriores de la circunstancia histórica, en esa zona dorsal donde radia su influjo la fuerza ausente.

La máquina crea una zona liberada, suspende la presencia histórica y crea un campo de realidad teatral soberano no representativo. ¿Qué se representa? Nada, no hay re-presentación, la escena no se monta en la suposición representativa, no es de allí de donde surge su sentido existencial; en todo caso lo que se re-presenta teatralmente es una naturaleza que ha sido exiliada y que quiere manifestarse y para hacerlo se vale de un sistema de producción maquínico teatral; si hay representación en un sentido histórico es solo un simulacro, la necesaria carnada que requiere el acto para concitar la unidad con el público, la construcción de una realidad referencial aparente hecha con

los restos de un paisaje histórico derrumbado que funcionará como fachada donde anidar y parapetar las fuerzas poéticas que harán su irrupción a traición en cualquier momento.

El estado de actuación

El estado de actuación en la máquina es la magnitud poética del actor enmascarada en algún asunto dramático particular (tema aparente) e inscripto a su vez en las dinámicas físicas compositivas de la máquina, en sus estrategias funcionales y políticas de acción dramática, lo que otorga a dicho estado, además de autonomía y contingencia, capacidad de volverse *foco dramatúrgico actoral*, es decir, que el actor/actriz pueda sostener intervenciones donde se juegan cuestiones de fondo de sentido y estructura dramática. Un estado de inspiración. Se trata de una condición a la vez orgánica y artificial, política y poética, sagrada y profana que detenta el actor y que entra en juego, se enciende y se proyecta en la escena, una fuerza presencial de enfoque sintético de todos estos niveles para una experiencia artística trascendente de naturaleza metafísica. Es a la vez una condición delegada, el estado de actuación ya existe, informe, en el testigo del acto de actuar, se actúa en representación de otros que ya detentan esa intensidad, esa voluntad de deslinde, esa excitación misteriosa y poética de una identidad que intenta recapturarse, identificarse y representarse, enmascarada, en la escena. El estado de actuación es político en la medida en que en él arden (además de las propias) las ansias de expansión poé-

tica de un colectivo histórico, la necesidad de ponerse en acto de una facultad que nos conecta con nuestra propia estructura presencial a una escala extra cotidiana. Llave de una memoria clausurada, el estado de actuación es emoción poética sin referente: emoción de la estructura identitaria fronteriza erizada por la cercanía del ser, emoción de producción de ausencia, des-presencia y des-tiempo, emoción descentrada, suscitada por el goce de la misma producción, o, por motivos inexplicables, nacidos del cuerpo en la actuación, emoción del instante liberado, emoción sin rastros que nos intercepta en cualquier recodo. Es, por lo tanto, un estado de predisposición, apertura y entrega que se detenta antes de entrar en la escena, una condición artística y sensible del *ser actor* que busca su experiencia trascendente en el acto de actuar, una fe poética que quiere darse y ponerse al servicio.

En la técnica naturalista, "El Método" también se considera el *estado de actuación*, pero desde una perspectiva vinculada a la capacidad del actor/actriz de disponer de su estructura emocional personal biográfica: la famosa *memoria emotiva,* técnica con la que se palanquea la afectación y que suscita *el estado* de actuación; es una forma de producir realidad emocional a partir de la evocación de algún recuerdo propio que desata una emoción que se pone al servicio de la circunstancia dramática que fuere, enclaustrando así lo emotivo en un plano referencial unidimensional, quitándole su dimensión poética, su multiplicidad, su capacidad de remitirnos a otro confín. Se trata de una emoción que clausura su propia radialidad al confinarse a lo personal y al insertarse, luego de ser travestida, en un planteo lineal de representación de la convención histórica.

Género dramático incierto

En la máquina no hay géneros. Un romanticismo soterrado, un lirismo trunco en el desahucio de la pretensión representativa y enervado en su expectativa de otredad, da fervor secreto al acto y alienta un tipo de afectación dramática de gran intensidad que puede jugarse en todos los registros de la expresión de la emoción y de los géneros. El/la actor/actriz, enervado poéticamente y ceñido a una ortopedia técnica que lo establece en una estructura presencial autónoma de naturaleza metafísica, no actúa desde algún género en particular, se trabaja con total libertad, a veces parece ser una escena de Shakespeare, otras, naturalismo sórdido, o grotesco japonés, o comedia del arte; los géneros se trenzan e imbrican a cada paso y no es posible estabilizarlos pues son solo aspectaciones formales, rémoras de antiguos esplendores del lenguaje teatral en que deviene la actuación en sus distintas emergencias. Y sucede siempre que, por detrás del estilo o género al que se pueda estar pareciendo la escena o la actuación en la máquina, hay una tensión dramática de fondo, un tono de tragedia patética y absurda surgido de su conciencia secreta de saberse, a fin de cuentas, *teatro de un grito histórico*.

El grotesco y el sainete son nuestra génesis teatral, venimos de ahí, somos actores rioplatenses, herederos de esa expresión desmesurada hacia afuera y hacia adentro; pero como toda herencia viene medio envenenada de mandato, habrá que purificarla para que pueda ser nuestra definitivamente y no nos implique en el realismo costumbrista, esa forma nostálgica y atrasada del nacionalismo. Debemos subvertir los modos de producción de ese legado de intensidad extraordinaria del que somos parte, de ese género salvaje que irrumpe con su artificio escandaloso desestabilizando desde la actuación los cánones y moldes del teatro acartonado de su época, debemos desechar las dinámicas lineales psíquicas donde se ha inscripto su intensidad desaforada y sustituirlas por otras que le permitan desovar su notable carga metafísica, transparentar sus misterios, restablecerse en su nueva sangre que vendríamos a ser nosotros. Creo que se trata simplemente de llevar la herencia a las dinámicas discontinuas de la máquina, de usarla como intensidad emancipada y no como acento de un meta-relato histórico. El grotesco daba cuenta de una fuerza convulsa que hacía su irrupción en la escena en medio de una crisis histórica, que la desbordaba; una identidad emocional sublevada tomaba el control y se descontrolaban las formas que encorsetaban los cuerpos y los sentidos, ése era su asunto, la representación trastornada de una intensidad histórica que estaba soterrada. Esta época nuestra, al igual que aquellas en la que nacen el sainete y el grotesco, está terminando mal, no tiene perspectiva, por lo tanto, los géneros y métodos teatrales, los dispositivos críticos y teóricos heredados, solo pueden ser tenidos en cuenta como fragmentos en la nueva etapa, siempre y cuando no sean usados como célula

madre para la reconstrucción de un cuerpo ya cifrado, siempre y cuando los actores no crean en ellos más que como materia a reciclar. Están invitados todos los fragmentos, en especial los que traigan restos incandescentes de la antigua etapa, los excitados y lujuriosos dispuestos a fundirse en la escena cartonera. Adentro de la máquina va un niño, último y primer inmigrante, habrá que abrirle paso, entregarle las máscaras, los procedimientos y los géneros para su juego teatral.

Forma de producción

La máquina puede sintetizarse en la siguiente fórmula esquemática:

Composición
(del cuadro escénico, el cuerpo y la palabra)
___
Discontinuidad

Se componen y se despliegan discontinuamente el cuadro, el cuerpo y la palabra.

Mecanismos acoplados, *máquina de máquinas*, con sus estrategias, sus métodos, sus conexiones. Una máquina cuerpo que enmaquina discontinuamente sus movimientos compositivos, empalma con una máquina escénica que enmaquina a su vez los cuerpos en un procedimiento compositivo discontinuo del cuadro. De dicha máquina cuerpo enmaquinada ahora con la máquina escénica, emerge la máquina discursiva, con sus propios mecanismos discontinuos de composición y asociación. Y, a su vez, las relaciones de estas máquinas entre sí, en un plan de estructura, con sus estrategias meta-temáticas

de contingencia, constituyen la dirección política maquínica de las circunstancias de ésta producción, de sus causas y efectos (los efectos de producción se reintegran al sistema causal, lo excitan).

Región de nacimiento: composición

Componer es producir en el cuerpo y en el cuadro escénico una forma de naturaleza teatral, y también es desplegar esas composiciones a otros estados, darles desarrollo en el tiempo y el espacio. Es así que la composición es una producción que atañe al **qué** se compone y a **cómo** se despliega esa composición.

Las circunstancias teatrales brotan de la composición y son potenciadas poéticamente a través de las formas de producción de la máquina. Mediante la particularización de las velocidades de los movimientos, la detención como calce y acrecentamiento de su naturaleza metafísica y de la discontinuidad como método de proliferación de sus despliegues se establecen unas condiciones formales que abren de inmediato perspectivas poéticas a la imaginación y a la asociación de los actores. Se trata de un procedimiento que destila e inspira sus asuntos en sus propios efectos de producción. La palabra a su vez estará parida y condicionada por estos acontecimientos, será también efecto y estímulo: se dice lo que se asocia en esas circunstancias, es la palabra de ese frente de producción, con su propia política asociativa discontinua (ver CUARTA PARTE Cap.I *La palabra en la m*áquina).

La composición produce simultáneamente dos niveles de los que venimos hablando y que nos resultan centrales: sagrado

y profano; por un lado, a partir de que la política compositiva alude en sus realizaciones al nivel histórico en términos de convención, de apariencia, pues siempre los motivos*, el qué* se compone, está inspirado en dicho nivel, queda establecido el plano territorial convencional (profano) y, por otro, al operarse *el cómo* (es decir, la forma de dar forma a los movimientos compositivos, sus despliegues y reconfiguraciones), de un modo discontinuo y artificial en sus velocidades, particularidades, formas de funcionamiento y despliegue, queda establecido también el nivel metafísico poético (sagrado) que resulta de esa intervención formal en los desarrollos de las circunstancias compositivas territoriales del movimiento.

Es necesario habitar con respiración la composición, acendrar con aire su magnetismo, inspirarla, intimar con ella, suspender el pensamiento y dejarla actuar en nosotros para que se declare su naturaleza metafísica. La respiración es el alma de la composición desde el primer momento, *su registro de verdad y pertenencia*, ocupa el lugar de la identidad; soy la respiración que habita la composición y también soy esa estructura habitada por la respiración.

El actor tendrá que atender a la *composición espacial del cuadro escénico* como el nivel fundamental del que depende su propia composición físico-expresiva nacida en esa encrucijada.

Al principio de la escena, solo hay que saber situarse con los otros actores (o solo) en una composición que tenga en cuenta las características del espacio y lo ocupe de forma curiosa y particular, y, una vez instalados los cuerpos, detener y respirar la composición detenida, saber pertenecer a ella físicamente, esperar a que se declare en nosotros su influjo, de este modo los

movimientos que de allí surjan a su tiempo estarán cargados de su pulso misterioso y entrarán en ritmo naturalmente. El movimiento será entonces un *brote de la composición, des-sujetado de la detención,* emanado de allí, portador de sus asuntos en otro nivel de realización, asediado por la detención puesto que pertenece a una política discontinua de producción e inevitablemente será interceptado y reintegrado a ella para inspirar sus nuevas asociaciones y su nuevo despliegue. En cada detención se des-encauzan y encauzan en distintos grados (según sea la magnitud, duración y oportunidad de la detención) las perspectivas del movimiento de despliegue del trazo siguiente, volviéndolo impredecible y autónomo. Se abren así niveles de realidad escénica inesperados y subversivos, mutaciones del tiempo, el espacio y la presencia. La detención es irrupción, cisma, revolución, salto, ofensiva metafísica que deslinda al movimiento de su tendencia a encausarse en una linealidad incesante obnubilada y lo integra a una política vertical de devenir en otro nivel, en otra circunstancia, sin dejar de pertenecer al mismo meta-sentido teatral que se esté produciendo. Lo mismo y lo otro, ese es el pulso.

Discontinuidad: detención o cambio

La discontinuidad es *detención* y es *cambio* en las alternativas del movimiento de despliegue compositivo, ya sea en las fisicaciones de los actores, como en los movimientos de reconfiguración del cuadro escénico (y también en la asociación discursiva de la que hablaremos aparte pues concierne a otro nivel de producción que no es físico). Los cambios pueden suceder mediados por la

detención o producirse en el desarrollo mismo del movimiento de despliegue del trazo compositivo, de este modo nacerá el accidente que buscamos, aquel que irrumpe inesperado a partir del pasaje de un nivel a otro o después de algún cambio de la dirección, velocidad o particularidad del movimiento, y que atrae asuntos remotos e inesperados a la escena. Se trata de saber intervenir con la detención o el cambio en cualquier momento del trazo, haciendo brotar el rizoma, la naciente de una nueva circunstancia compositiva que no estaba prevista. Aparecen, así, movimientos que no eran imaginables hasta entonces, inspirados en lo que se asocia en esa circunstancia y que, al producirse y volver a cambiar luego a través de nuevas disrupciones, seguirán abriendo devenires novedosos e impredecibles, fugas y cambios en el sentido que se estaba produciendo, brotes por donde nace el signo subversivo, floraciones rizomáticas causadas por la inercia que se produce en los cortes del flujo compositivo y que emancipa fuerzas que estaban en la adyacencia y son integradas de este modo a la trenzada maquínca.

Esta forma de producción depende, para ser artística, alterna y autónoma, de cuándo, cuánto, cómo y dónde se produzca la disrupción de la detención o el cambio, es decir, depende de la dirección musical de la política de discontinuidad. En este sentido la música contemporánea tiene importantes lecciones para darnos.

El fondo y el foco

La escena se da a través en un pulso contrapuntístico de interacción fondo-foco que se retroalimenta.

El fondo es una operación dramatúrgica de estructura, una zona de premoniciones y multiplicidad significativa. Llamamos fondo al establecimiento de las condiciones formales maquínicas de base desde las que se desarrollan los acontecimientos escénicos. En el fondo se producen tres cuestiones centrales: 1) se calza la relación poética de los cuerpos entre sí a través de un modo discontinuo de operar la composición, mediante un ritmo lento con detenciones larga; 2) se crea el paisaje escénico donde laten y murmuran los signos y las temáticas informes que luego los focos van a desplegar en versiones sintéticas estableciendo las condiciones meta significativas de la escena; 3) se crea la estructura metafísica formal del acto, tiempo, espacio y presencia cambian, a partir de esta forma de producción, su valencia.

El foco es una ofensiva actoral que, a través un desborde rítmico de la operación técnica maquínica y de una intensificación dramática de la actuación intenta expresar y traducir lo inmanente que se agita en el fondo y que ya no puede contenerse, a riesgo de que se extinga; una emergencia surgida de las circunstancias del fondo, siempre misteriosas, enigmáticas y potenciales; un brote territorializante (en el sentido de que se manifiesta como destinado a producir una proliferación significativa de carácter aparentemente histórico, un pasaje a otra escala de los sentidos ocultos que laten en el fondo) que crea nuevas versiones de la escena que, a su vez, se sedimentan e integran al fondo, potenciándolo.

TERCERA PARTE:
TRATAMIENTO DEL TEMA

El tema aparente, el tema de fondo, el tema

En la máquina hay tres niveles temáticos, *el aparente* (que sirve de carnada), *el de fondo*, que es el histórico (del que parte la escena y al que va dirigida) y *el tema* real de la escena (que no está afuera de ella sino adentro, es una zona liberada que no para de crecer, de expandirse, de engendrar múltiplos y conexiones que se propagan a sus alrededores). Estas tres instancias constituyen *la orgánica maquínica*, en la medida en que allí se desata la producción poética teatral, donde se trenzan el tema aparente, el tema de fondo y el tema.

Llamamos "tema aparente" a los *efectos temáticos* convencionales de los que parece tratar la escena: nacen accidentalmente en la trama compositiva del rebote asociativo de los actores, que los identifican y los establecen como apariencia temático-convencional, como fachada máscara; son efectos de la producción poética, destilados de ella a los fines de establecer una territorialidad donde anidar la fuerza ausente; son temáticas convencionales desalienadas, en la medida en que se producen no como referentes del nivel de convención histórica del que provienen, sino como materia exiliada de su coyuntura, a los fines de producir una multiplicación de sentido, un lenguaje subversivo que dé cuenta de otro nivel de producción; es

en esta posición relativa que los llamamos "temas aparentes" o "temas máscara", funcionan como *referentes de fantasía* que se van acumulando y entrelazando, y constituyen aquello de lo que parece tratar la escena: pueden ser circunstancias, vínculos, ámbitos, lugares o una combinación de ellos.

Tema aparente: la máscara. Concitar, abducir, restallar.

> "La máscara es a su vez una representación, cargada
> de intenciones y simbolismos, convertidos en arquetipos que son
> parte del inconsciente colectivo y representan los temores
> y aspiraciones de una civilización".
> (Diccionario español)

El actor debe vaciarse, despresentificar su yo, ponerse una máscara rasgada por él mismo que deje entrever, por los resquicios que ha abierto su zarpazo, a esa entidad radiante que impele el acto en la intemperie metafisica del escenario, como forma de manifestarse.

La escena *máquina* funciona como un caballo de Troya, se disfraza de alguna convención, hace el simulacro del mundo, para que su verdadero propósito sea velado por las máscaras con que se camufla. La cuestión del enmascaramiento es de central importancia, pues las convenciones, los mitos y los arquetipos, son el referente indispensable del fenómeno ritual del teatro, la carnada para pescar un bicho mayor, la convención que concita la unidad con los espectadores; pero no debemos creer que la máscara es el asunto, apenas es el punto de encaje, la piedra de toque para un salto a otra latitud. Rasgar la máscara, para que mane su sangre misteriosa como alcance abismal de nuestro

rito, es un acto de rebeldía, quebrar el código representativo en todos los niveles de producción después de haberlo producido como simulacro, requiere de una fuerza meditada y política, surgida de la insatisfacción histórica que quiere pasar a la acción directa y poética de romper el espejo como forma de restablecer nuestra pertenencia a un modo de producción de sentido del que hemos sido desalojados, donde producción y producto son una misma cosa.

La máscara es frontera entre la identidad histórica y la sagrada, ortopedia de una presencia que no está presente y quiere, a su través, ser representada; zona de condensación de otredad, superficie donde producir la ruptura poetizante, borde de un salto hacia fuera y adentro simultáneamente, hacia las dos latitudes de la máscara, la que concita y la que abduce.

La máscara deglute la identidad del enmascarado, la utiliza como su *soporte* para arder su propia presencia, y también como carnada para atraer a los que la observan a su influjo de otredad. Punto de encaje de una identidad metafísica que busca entrar en escena y una histórica que busca des-encauzarse. Tótem de un rito sagrado, la máscara desnuda y oculta, a la vez, una memoria inmemorial del ser en las antípodas, en ella late un recuerdo que persiste fidedigno y velado, que vincula la sangre y la ceniza. El concepto máscara excede al de *personaje*, en la máscara no anida una *psique* sino una patencia, una sedimentación de identidad arcaica que concita y abduce la presencia histórica, para transformarla, restallándola, en la intensidad sagrada, que es su aliento.

En la improvisación máquina, *la táctica es funcionar como espejo y luego como piedrazo en el espejo.* La máquina finge ser el espe-

jo, establece en los pliegues de su trama poética apariencias de convención, señales territoriales traídas del mundo para concitar una unidad referencial de corte histórico y luego apedrearla para aparear, entonces, en su restallido, los fragmentos, y producir así la escena calidoscópica. La máquina funciona como piedrazo en el espejo, como forma de producción y puesta en juego de principios teatrales de naturaleza poetizante que, sublimados en técnica, procedimientos y estrategias formales, alcanzan en la escena su campo de experiencia y desatan el nivel teatral que nos interesa representar.

El tema de fondo: el nosotros histórico y el anti-histórico

La poética teatral encubre un grito histórico, el intento de dar consigo de una identidad individual y colectiva atrapada en una encerrona existencial sin propósito. Este nivel temático-dramático concierne al "nosotros" en dos sentidos aparentemente opuestos pero que funcionan en permanente relación: *el nosotros histórico y el antihistórico*. No hay que olvidar que el sentido existencial del acto teatral proviene de una delegación metafísica del público en los actores que cruzan la línea de realidad alienada hacia esa zona intensificada ritualmente, el *escenario*, en representación de un "nosotros" histórico que va a des-encauzar su presencia para producir un alcance poético en la percepción de su "ser", en un sentido individual y colectivo a la vez, en un sentido de *estructura*.

Es decir, el "tema de fondo" es el *nosotros histórico des-encauzado*, "nosotros otros", por eso lo llamamos "anti-histórico", porque connota con otro nivel de pertenencia e identidad vinculado a

la sospecha existencial, al sentimiento de otredad, a la percepción de *ser parte de una presencia* más allá de lo histórico. Está ligado también a las "preguntas fundantes" de la operación teatral de las que hablamos antes: ¿Quiénes somos? ¿Dónde estamos? ¿Qué estamos haciendo? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos?

Pero también en este nivel deslindado persisten las radiaciones, convulsiones e intensidades del frente histórico del que parte la máquina teatral; travestidas en atmosfera, intensidad, en gesto o en forma, las crisis sociales, las luchas de liberación, las gestas del pueblo, sus mártires, alientan la escena indirectamente, la impelen, crepitan su influjo en ella, son su fantasmagoría, la potencia imperativa y muda que acecha en la adyacencia, reclamando su imperio y enervando a sus hijos para un vislumbre secreto de la identidad exiliada.

Algunas temáticas históricas (Ezeiza 73, Rosas, Eva, Trelew 22 de agosto, Tosco, El Cordobazo) nos han servido como tema aparente, pues además de concitar intensidad y pertenencia, aluden a la insurrección y a la revuelta, que son manifestaciones sociales de la fuerza ausente. Pero se debe saber construir a la vez una alteridad de hierro que evite que las posiciones personales al respecto de esas temáticas operen directamente y velen o alienen la operación teatral a su influjo demasiado histórico. Nada más triste y patético que el realismo socialista o el teatro que baja línea; la mirada crítica del actor al respecto de su realidad social debe ser destilada en fuerza ciega y ponerse al servicio de la forma de producción poética que tiene sus propios objetivos y sus propias estrategias representativas; esa es la política artística, transfigurar la fuerza histórica, hacerla renunciar a su nivel de remitencia para integrarla como fragmento des-alienado a una

ofensiva anti-histórica. Las temáticas históricas deben ser estalladas y sus restos aún incandescentes servirán de materia enmilagrada en el calidoscopio teatral, aportando su fuerza desparasitada a la teatralidad. Cuanto más presente esté la visión personal del actor, cuanto menos destilada en fuerza dramática que alienta el misterio subversivo, más pobre será la realidad poética que cree y menos políticas sus consecuencias, y viceversa.

El tema: la forma de producción

"El tema", en la máquina, no es algo que de antemano esté dado, es, en todo caso, una perspectiva y un objetivo a alcanzar con la operación técnico artística, es el *nivel poético metafísico teatral de acción y percepción* que se puede establecer a través de las estrategias y formas de producción que el actor asume como avatar; es, a la vez, los efectos de la operación escénica y sus causas.

El sistema formal máquina, su política de producción y sus efectos artísticos constituyen "el tema" en la medida en que alcanzan su síntesis, su organicidad productiva, su ser una sola cosa en la escena. El tema es la escena en estado de realidad poética. El tema es también la zona liberada, temporal, física y metafísica que desata la operación teatral así concebida, para la elevación bajo máscara de una amorosa y pavorosa sospecha existencial de la identidad alienada: somos otros. Cuando la forma de producción da con su ser poético, se revela, aunque velada por los paisajes que la protegen, *la fuente, la fuerza ausente*. El campo escénico alucinatorio metafísico que se crea cuando "el tema" que se *produce* es testimonio de su ser, de su patencia.

Trenzada meta-temática

Estos tres niveles meta-temáticos están en permanente relación y se podría decir que cada uno depende de la existencia de los otros, ya que "el tema" *forma de producción poético-metafísica* no podría desatarse si no se establecieran unas "temáticas aparentes" que funcionan como superficie de inscripción de la *rasgadura poetizante*, o si no existiera una crisis de sentido en el frente histórico que hiciera posible y necesario semejante acto. Ni tampoco este frente histórico (ese tema de fondo), podría sospechar de sí de esta manera sin esas convenciones aparentes y familiares que lo refieren, y sin esa forma de producción poética que lo deslinda y le permite una visión alterna de sí que lo objetiva en otra latitud que se presiente originaria ("el tema").

El qué y el cómo

El *qué*: llamamos *profanos* a los gestos, composiciones, expresiones, acciones, proposiciones y relaciones convencionales de corte histórico que a nivel de los cuerpos y de la palabra se puedan producir.

El *cómo*: y llamamos *sagrado* al nivel metafísico que alcanzan esos gestos, expresiones, acciones y relaciones convencionales mediante los procedimientos maquínicos a los que son sometidos, a la emancipación poética de ese nivel convencional mediante dichos procedimientos, para su integración a la representación de la fuerza ausente.

Ejemplo esquemático:

Imaginemos en una piecita a una actriz y dos actores, los dos hombres en un rincón, uno muy encorvado, el que está a su lado bien erguido lo sostiene de una correa; en el centro de la piecita la mujer de pie leyendo una hoja de papel; todos quietos respirando; luego ella muy lentamente estruja con sus manos la hoja de papel y la aprieta contra su vientre, vuelve a quedar quieta, al cabo, lentamente, lleva el bollo a su boca y lo mete en ella, baja la mano a gran velocidad y queda quieta nuevamente; el bollo de papel asoma entre sus labios; los dos hombres del rincón se agitan y se detienen dos veces; tiempo; ella da unos pasos hacia una cama y se mete entre las sábanas interrumpiendo varias veces con detenciones su acción y retomándola cada vez con una velocidad distinta a la anterior e incluso combinando diferentes velocidades de movimiento antes de volver a detenerse, luego apoya su cabeza en la almohada, tiempo, dice algunas palabras que no se entienden pues el bollo lo impide, finalmente cierra los ojos; el que está encorvado avanza lentamente primero y rápido después hasta la cama, detención, mueve la cola, detención, su boca se acerca lentamente al bollo de papel que asoma de la boca de la durmiente, lo muerde, de-

tención, forcejeo, detención, se lo saca, detención, gira la cabeza y queda mirando a su compañero, detención. El del rincón camina rápido hacia la puerta, se detiene tocando con su nariz la puerta, tiempo, la abre lentamente primero y rápido después, mira hacia afuera, sonríe; el otro se le acerca lentamente por detrás con el bollo en la boca, el que está en la puerta toma el bollo y lo alisa contra su vientre sin dejar de mirar hacia afuera, detiene el alisado, tiempo, lentamente lo levanta hasta que está a la altura de sus ojos, lo lee en voz alta, es una lista de palabras venidas de cualquier lado ("espasmo, lagartija, ausencia, estambre, piedra, madriguera, racimo, araña"); luego deja caer la hoja, el encorvado, como un perro ya en cuatro patas, la toma nuevamente con su boca; detención de ambos con respiración agitada, tiempo, los dos salen rápidamente, tiempo, vuelven a entrar lentísimamente pero ahora el que lleva la hoja en su boca en cuatro patas es el otro, ella despierta…

En el nivel de las acciones, salvo lo de andar en cuatro patas, lo de meter el bollo en la boca o lo de sacárselo con la boca, son todas acciones convencionales: leer, dar unos pasos, meterse en una cama, dormirse, acercársele, mirar desde la puerta, salir, entrar. Pero la forma de hacer estos movimientos, los tiempos de detención absoluta, la discontinuidad de los despliegues, las velocidades cambiantes, las particularidades físicas y compositivas, nos permiten decir que hay un tratamiento poético de dichas acciones convencionales. El *cómo* se producen es poetizante en la medida en que a su través podemos imaginar algo más que una mujer cansada que se va a dormir después de leer un rato mientras es acechada por dos hombres. Se desencadena así una

imaginación de producción que puede también plantear la acción de meter el bollo en la boca o sacárselo con la boca o andar en cuatro patas como un perro, que se cambien los roles etc., es decir, también las acciones convencionales se trastornan y entran en una forma de ser distinta, no solo son afectadas en su significación por la discontinuidad, sino que cambian su naturaleza, dejan de ser convencionales *en sí*.

Las preguntas fundantes de la escena teatral histórica

En el fondo, lo que anima la necesidad de hacer teatro, de actuar, es una suerte de excitación poética sin referente, un vértigo angustiante y libertario vinculado a la pulsión de otredad, el deseo de dar un salto a la estructura de la presencia, la necesidad imperiosa de un deslinde. Pero al entrar en las academias, conservatorios o escuelas de teatro, los que sienten esa excitación, ese deseo de extrañamiento, los actores informes, son puestos en caja y remitidos a las dinámicas del espejo a través de prácticas representativas de las nociones históricas de identidad, situación, circunstancia, procedencia: "Si querés subirte a nuestro escenario debés entrenarte en contestar ficcionalmente estas preguntas, ¿Quién sos? ¿Dónde estás? ¿De dónde venís? ¿A dónde vas? ¿Qué estás haciendo?". Estas preguntas constituyen un eje central en las formaciones actorales, se trata de establecer una identidad sustituta y sus circunstancias históricas como coartada ficcional para sostener la actuación, pareciera que no existe otra forma de enfocar el deseo de actuar; desatar versiones de identidad y pertenencia por fuera de las coorde-

nadas del realismo histórico "no tiene sentido, no se entiende". Y es que solo son preguntas estimulantes poéticamente (de eso se trata, de la fidelidad al deseo de actuar, de excitar y llevar ese deseo a sus asuntos de base, a sus realizaciones) cuando se abren a otros sentidos que las habitan, cuando se las hace estallar, o se las usa como prisma para abrir su interrogante a otras latitudes, entonces sí abisman al actor y lo inspiran, le dan algo más que coartadas de convención, lo sitúan en un nivel de relatividad, vacío, apertura; el problema con estas preguntas fundantes es que se han establecido como límite en vez de como trampolín, clausurando así la perspectiva de un salto al misterio que esconden.

La suposición de que el teatro debe reflejar la realidad es discutible, pero tiene algo de cierto, como todos los mitos burgueses que se establecen para negar y desviar de su propósito lo que dicen afirmar. Se plantea: "el teatro debe parecerse a la vida" o "debe reflejar el mundo, ser un espejo donde el hombre pueda verse". No hay nada malo en estos postulados, pero detrás de ellos vemos las escenas que los representan y nos enteramos de que se trataba de un reflejo psicológico-histórico afirmador del nivel de realidad del que surge la escena, entonces nacen otras preguntas: ¿Era solo esto el teatro, un espejo autorreferencial del frente histórico dominante? ¿Era solo eso la vida, un frente histórico? Y la sospecha sagrada que nos anima a ir al teatro, o a hacerlo? ¿Qué hacemos con ella teatralmente?

Pero se puede discutir mejor con este mandato teatral político-histórico sobre-afirmándolo, intensificándolo, exagerándolo, haciendo estallar su secreto, ampliándolo poéticamente: ¿Qué es la realidad? ¿Quiénes somos? ¿Dónde estamos? ¿De

dónde venimos? ¿A dónde vamos? ¿Qué estamos haciendo realmente? Lo teatral sería el acrecentamiento de estas preguntas, el misterio que anida en ellas latiendo enmascarado en el acto, no la respuesta unidimensional y ficcional que quiere clausurar su magnitud, sino el estallido de esos interrogantes existenciales en versiones y subversiones que desborden su presunta pertenencia al plano, a la apariencia, a la convención. Sobre-intensificar las preguntas fundantes, *dotarlas de un anhelo de verdad absoluta*, cargarlas de un imperativo que no admita versiones ficcionales, contenerlas así en una máscara que apenas pueda soportar la presión de su carga, para luego, rasgándola, hacer manar su sangre misteriosa disfrazada con los restos del paisaje que rodea su advenimiento. Esa es la escena.

Las preguntas fundantes en la máquina

¿Dónde estamos?

> …Estamos en una oficina en el páramo de huesos, cerca de la vertiente de sombras…
> que es la antesala del sindicato de asuntos interiores del porvenir, es decir, la sala de piedra viva donde vierte su sangre el suceso Agustín Tosco, desencadenando la escena folletinesca que nos da vida…
> …Estamos en el patio del conventillo, girando en el disco, pasando a otro patio adyacente que conduce al territorio Quiroga del que vienen las visitas del frigorífico escuela, de la letra chica…

¿Quiénes somos?

Igual que el "dónde" el "quiénes" es una combinación de niveles de identidad que se va acrecentando y parte de la evidencia de que somos actores sin coartada ficcional histórica, de ahí en más…

> …Somos muñones del sindicato del hierro, restos de la Semana Trágica, resucitadores de letra muerta para la apertura del cabaret de los muñecos…
> …Somos alumnos del ministerio, descendientes de la infancia Ezeiza 73…
> …Somos deducciones del espejo del paisaje restante entre Uruguay y Buenos Aires…
> …Somos peones del entretiempo en cauce de regreso a la morada Leonardo Favio…
> …Somos la familia del rastro Discépolo, migrantes recién llegados a la madriguera, nacidos fuera de la foto, entre los yuyos donde aúlla la criatura…
> …Somos la compañía de actores de la llanura Beckett, desenterrando a Darwin…
> …Somos hijos de la araña pollito que anida en el patio envuelta en mortajas que arden al primer suspiro, la tejedora de ausencia para el acto final…

¿Qué estamos haciendo?

Lo de siempre:
Liberamos tiempo y espacio.

Deslindamos presencia.
Repercutimos otredad.
Hacemos teatro.
Reciclamos los restos que encontramos en el baldío donde yacen los paisajes y las identidades restantes.
De allí provienen los materiales, las geografías, las máscaras, situaciones y circunstancias. También:

> …Destilamos presencia del conducto Shakespeare…
> …Fabricamos el muñeco de sombra que interviene en la película…
> …Limpiamos el musgo tenebroso que crece en la caverna para destilar del diccionario una palabra nueva que abrirá la placenta del espejo…
> …Damos aliento fúnebre al mascarón de proa de la escuela de pesca...
> …Buceamos en el vientre de la vaca por llanuras de antiguos expedientes que son leyes infames del sueño nacional descompuesto…
> …Infligimos sangre al huésped que yace en el sustrato y con ello damos brío al cuento infantil que nos mantiene a raya del suceso Trelew…

¿Cuál es la situación?

La situación es la máquina: esa es la situación dramática, la maquinación teatral de los actores con los restos del derrumbe, como en un calidoscopio que también es una máquina de enmilagrar fragmentos y reciclarlos en otra escena. Los actores

son también fragmentos-restos de un cuerpo colectivo fracturado, sus asociaciones dan cuenta de un nosotros roto y exiliado en la escena, pequeña unidad teatral de identidad humana en la emergencia del estallido del mundo.

¿Quiénes somos? Actores oficiando en los escombros, asumimos ser cualquiera que se aparezca por el basural.

¿De dónde venimos y adónde vamos? No lo sabemos. Suponemos que hubo un estallido y que de allí venimos, pero no hablamos de eso. Ni tampoco nos planteamos destinos, intentamos abrir presentes teatrales en los restos de un paisaje histórico extinto, emancipamos tiempo que yace larvado en los escombros.

¿Qué estamos haciendo? Hacemos teatro, escenas collage, reciclamos con los restos versiones provisorias de identidad, versiones de emergencia, que dan cuenta de un estallido del mundo y de una nueva perspectiva cartonera.

CUARTA PARTE:

CONCEPCIÓN Y FUNCIONAMIENTO DE LA PALABRA

Las fuentes secretas

Los actores disponen de fuentes de imágenes y vocabulario para poder inspirar y producir su palabra en la improvisación descentradamente, fuentes que funcionan como piedra de toque para disparar la asociación discursiva, para descentrarla. Puede ser una novela, un cuento, una película, un cuadro, un escritor, puede ser Borges, "Caperucita roja", el *Guernica* de Picasso, *Solaris* de Tarkovski, etc. Es importante que las fuentes

no se establezcan como tema aparente sino como cantera de imágenes y de vocabulario, en todo caso ejercerán una influencia fantasmal en la meta-temática que se vaya produciendo, un influjo lateral que servirá para producir una excitación y una proliferación de la trenzada asociativa.

Es así que la fuente secreta de un actor puede ser "Caperucita roja":

> El sendero de asfixia conduce a la boca negra de mis ancestros, he perdido la ingenuidad en el camino, estoy con los compañeros talando los recuerdos, todo reverdece una y otra vez. ¿Dónde está la cautiva esta noche?

Este rebote asociativo desde "Caperucita roja" que produjo un actor trajo aparejado, *entre otros*, el tema aparente de *la cautiva*; el papel de la fuente secreta en la aparición del tema aparente es totalmente impredecible y excéntrico, no tiene conexión rastreable, sirvió para disparar la asociación, para azuzarla con elementos que no estaban en el actor antes de entrar en contacto con ella, aunque seguramente sí habitaban los sustratos oníricos de la escena.

O la fuente secreta puede ser *El Quijote*:

> Mi amor es fiel hasta el hueso, no me pidan que repita la oración, es muy temprano para nosotros, no hemos de nacer hasta la noche, Perón está en el afiche y nosotros acá en la fosa con el Gordini, cambiando el aceite viejo del motor.

En este caso la asociación a través de la fuente dispara, entre otras, la temática del peronismo (que, tal vez, era una temática de fondo a la espera de un escenario de emergencia donde hacer su aparición). A veces la fuente no es siquiera rastreable en los efectos discursivos donde operó su influjo, ya sea porque no fueron palabras sino imágenes o detalles secundarios los que el actor tomó de allí, o un clima dramático, o algo que parasita la fuente, que es de otro lado pero que está incrustado en ella cuando el actor la convoca, y entonces reverbera. O porque pensando en la fuente se abren otras imágenes y surgen otras palabras que nada tienen que ver con ella, la fuente como distracción para la aparición de lo otro.

Protopoética: ejercicio de entrenamiento de la palabra poética

El ejercicio sucede en un estado de actuación, desde una fisicación enmaquinada. Los actores, comienzan a decir palabras sueltas, una lista de palabras venidas de cualquier lado, las pronuncian con lentitud, bien moduladas, la consigna es que las palabras no tengan relación entre sí, sino que la eviten. Por ejemplo:

Rastro…astucia…inflexción…rémora…substancia…leopardo…féretro…canción…
desnudez…pájaro…destello…araña…liquen…cal…Dios…hoja…estambre…diminuta…arena…noche…ardor…cueva…sombra…

Extrañamente se está diciendo algo, comienza a prefigurarse una suerte de protopoética, un misterioso decir se vislumbra en ese lenguaje de estallido, portavoz de asuntos inauditos, una entidad aún latente en su encerrona de clave morse, destilando sus señas a la intemperie que la cita; quiere emerger.
Al cabo de un tiempo la consigna escala a: ***la*** lista de palabras se disfraza de oración, de discurso. Ejemplo:

Un rastro de astucia asfixia mi substancia, muerde la niebla enferma el féretro del día, no es la máscara de araña, ni los líquenes del sueño, no son los pájaros de la caverna diminuta del recuerdo, se trata de un Dios de arena y fábula, de un puñado de noche emancipada ardiendo en la palabra…

Se abre así un nivel discursivo distinto, las palabras de la lista desquiciada se engarzan en una presunta oración que imprime direcciones nuevas y abre perspectivas de sentido distintas venidas del ser instrumental del lenguaje; un meta-sentido vacante se hace presente como una estructura magnética que atrae hacia sí proliferaciones de otra naturaleza representativa, aquella que alude a la criatura del lenguaje, a su ser. La aparición de las preposiciones, por ejemplo, produce atracciones vinculadas a su imperativo funcional. Ejemplo (utilizando las mismas palabras del ejemplo de la lista anterior):

entre *los espasmos de un rastro en carne viva…* ***desde*** *la substancia arisca del pájaro de sombra que resta al sueño sus riveras…* ***por*** *los destellos de la araña que empolla diminutos tornasoles de tiniebla…* ***para*** *desarraigar de la cueva los nombres del nonato y parirlos en la*

enredadera del patio… ***sobre*** *los líquenes que brotan en el féretro tramando astucias por venir…* ***bajo*** *latidos de pieles antiguas que amordazan el pulso en otro escarnio…* ***ante*** *un Dios de arena desnuda que emite estertores de fábula…* ***con*** *la rafaga herida de una tiniebla en celo…* ***contra*** *la raza de los que habitan en la madriguera…*

Ejemplos de la palabra en distintas máquinas:

Máquina libro

Es un ejercicio para entrenar la asociación poético-discursiva en los actores. Desparramamos sobre una mesa hojas sueltas de un libro de poesía (Enrique Molina, Olga Orozco, Juarroz, Ramponi, Octavio Paz…). La técnica del ejercicio es hacer collage con palabras aisladas tomadas al azar desde una posición dramática, desde una afectación particular, sin apurarse y valorando el estado de actuación como lo central. Rescato una o dos palabras (no más de dos) de cualquier renglón y las mezclo con otras dos de otro renglón cualquiera, de la misma hoja o de otra; creo oraciones con las palabras sueltas, puedo cambiar los tiempos verbales, el género, pasar a plural o singular, en fin, hacer los arreglos necesarios para que haya unidad gramatical, puedo incluso agregar palabras de mi cosecha. Por ejemplo, acá tengo unas hojas sueltas, armo oraciones *collage*

> …Oraciones encendidas salidas del cráneo o del talón, oraciones sórdidas, de intemperie, que anidan en la olla del patíbulo y a menudo amasan en los loros sueños devastadores, oraciones creadas en pantanos de porvenir, en maletas de piel

> de pájaro, desgarradas, vueltas del olvido, mojando su sangre instantánea con truenos de otros mundos, oraciones hundidas, birladas a los témpanos de sal de un paisaje adyacente, oraciones o palabras de tumba, cantadas paras ser errantes en renglones baldíos bajo demencias de otras pieles, oraciones de regiones extrañas o palabras dormidas traídas de antiguas poéticas malditas, incendiarias, retorcidas, santas, prostibularias, espléndidas, góticas, decadentes, oraciones de una ternura anterior al mundo, de una galaxia sexual movediza, oraciones escarbadas en burdeles centelleantes, manando de los pechos vacíos de las difuntas que degluten y olvidan…

Es una poética de reciclado, armada con fragmentos de aquí y allá, no tomé más de dos palabras de cada renglón que fui enfocando al azar en las hojas desparramadas, he hecho pequeños arreglos para que combinen los tiempos verbales, artículos, género, le he dado cierta coherencia gramatical, y una métrica nueva, agregué algunas palabras que me aparecieron naturalmente en la construcción, nada más, hice collage, la temática aparente en este ejemplo era hablar de las oraciones.

Otro ejemplo: hablo en primera persona, armo oraciones con el "yo" como tema aparente:

> …Yo, hijo de un estertor difuso de las correrías de mi madre / yo / pájaro dado vuelta al servicio de una triple falda, encerrado en mi mansión que es un cuerpo festivo y diminuto envuelto en mortajas de piel antojadiza / yo / membranoso, con mis aletas, como espadas centelleantes / y el pájaro del bla bla escupiéndome cal viva, subterránea, en los ojos, sacán-

dome las escamas con su pico de oprobio / yo / usurpador de la espada de mi padre, mujeriego, extraviado en un cuerpo antiguo, vuelto ambiguo a fuerza de besos en la boca / yo…

Esto me recuerda a Hamlet, "yo" es Hamlet, sigo desde esta perspectiva, puedo empezar diciendo "Yo, Hamlet" y luego desterritorializar con el ejercicio:

…Yo, Hamlet, engendrado en el desorden de un naufragio de sangre y de ceniza, por riberas del sueño, condenado a hogares imaginarios, a las antiguas matrices del polvo, guiado por imanes confusos, por un aliento de embarcadero, a un vientre sellado en los sótanos, donde titilan aún los sollozos transparentes del perdón. Yo, Hamlet, hijo de actores incompletos, encadenado a un alfabeto en ruinas por un padre con máscara de mono, enamorado de una hembra fosforescente que yace en los estratos de un arenal de olvido. Obligado a comulgar en un patíbulo sexual que ovula por las esclusas sangre de otras épocas, débiles radiaciones de mi nombre en las antípodas...

Escalada meta-temática de la palabra en la escena máquina

Frases que se suceden en el comienzo de una improvisación y van estableciendo sus relaciones:

A— "En el patio boquea consignas nefastas un títere Santucho" (dirigente del ERP)

B— “El contador se acerca a nuestra casa por la llanura de hielo”
C— “Que madre traiga el plantín parásito, habrá que extirpar del espejo los antecedentes de hoy”
A— “Allá lejos aúllan todavía los archivos sus estertores de infancia”
C— “Tengo dos mapas de ayer, uno frío y otro ausente”
B— “El motor pistonea el sueño Sarmiento”
A— “Ese zumbido dispersa en el aire nefastas consignas”

Brotes en el discurso de un nivel poético que ya se ha establecido en los cuerpos y en el cuadro escénico a través de la operación maquínica, de una palabra que intenta expresar su otra valencia y, a la vez, abrir el juego, aportar algo para comenzar la escena cartonera. Estas palabras no traducen un tema premeditado, no guardan un secreto significativo que las antecede y del cual serían mensajeras, son apenas aportes para un comienzo de producción, los primeros rasgos necesarios para comenzar la escena, surgen de la forma, de la composición con total naturalidad, son parientes de ella; significan, en todo caso, la voluntad poética de los actores y dan cuenta de ella. Son producción inicial, algo así como la mancha que precipita el accidente de la que habla Bacon. Palabras expresivas, a la vez, del nivel poético alcanzado por los actores en su práctica, de su capacidad de asociación, de su fuerza y sensibilidad para abrir el juego en el vacío, palabras que establecen unas condiciones temáticas misteriosas y extrañas que se irán fusionando en los distintos ciclos de la escena hasta constituirse en versión de identidad y pertenencia. Surgidas de una encrucijada formal

compositiva de los cuerpos enmaquinados que ahora destellan en el discurso sus extraños asuntos, las proposiciones que aparecen al principio, se irán relacionando entre sí, mezclándose y repercutiendo unas con otras, siempre en nuevas posiciones y relaciones, arrastrando otros enunciados y materiales a la trenzada, hasta transformarse en máscara, en temática aparente.

En la séptima u octava proposición un actor, cruzando las anteriores, trenzándolas, dice:

C— Con Domingo trajimos dos muertos del aula de los gritos, uno frío y otro caliente, creo que son los hermanos Santucho, fundieron el motor en Chilecito (referencia a los hermanos Gálvez, campeones de turismo carretera de los años 50, ahora Santucho migra a Gálvez, se desterritorializa y reconfigura)
B— Hágalos pasar, que no crean que somos maleducados
A— No, que se vayan. Son muy niños aún, es probable que tengan que aprender a hablar todavía"
B— Déjese de joder que ya estoy despierto
C– Los nonatos aguardan en la puerta, ¿qué les digo? Mire que son violentos y vienen a gran velocidad
B–Ya le dije, que pasen.
(Los hacen pasar)
G 1– Buenas noches señores. Mi hermano y yo necesitamos mamar la leche cadáver que aquí producen, nuestros órganos deben ser puestos en el abecedario histórico.
G 2– Oscar quiere decir: si es posible una vacante.
A– Pero ustedes están manchados de sangre vieja, no refractan, son de otra manada.

G 1– Sí, señor, pero eso es olvido de otro costal.
G 2– Incrementamos la conducta incestuosa, nos hemos armado.
B– Bueno, bueno. Acomódense en los pupitres, ahora les daremos la papilla. El señor Sarmiento está por caer.

Un ciclo de producciones discursivas poéticas precipita asociaciones convencionales que desencadenan a su vez otro ciclo de asociaciones poéticas que inspiran nuevas territorialidades, y en un momento ya todo pertenece al pulso sacro-profano. En el ejemplo anterior la temática aparente que se va perfilando a partir del recicle de las constantes Sarmiento, Gálvez, Santucho y el aula rancho, tiene que ver con lo nacional hablado desde el estallido poético que se pueda producir con el vocabulario surgido de estos temas de la historia argentina, cruzándose en el marco de una conflictiva de familia en un rancho aula escolar. Como en un caleidoscopio, los fragmentos temáticos y situacionales se van reconfigurando, una y otra vez, creando distintas versiones y subversiones de identidad y pertenencia de la escena.

Otras máquinas

Máquina cíclica: la forma sonámbula

Trabajo para un director/directora y un grupo de actrices/actores. Se trata de la construcción de un "cuadro escénico" una puesta en escena de cuerpos sin tema preestablecido, los actores desplegándose en el espacio según vaya estableciendo la dirección, caprichosamente al principio, dejándose ganar por las asociaciones que se vayan produciendo de las primeras imágenes y esperando en el ensayo, en la repetición, la aparición de ciertas líneas de sentido que nacen de los misterios de la forma y permiten aventurar nuevos impulsos en nuevas vicisitudes compositivas.

Cada secuencia fija produce, durante el período de su construcción, asociaciones con algunas temáticas a las que comienza a parecerse, entonces investigamos esas fuentes que van apareciendo ocasionalmente y las dejamos influir en el proceso de armado compositivo aunque sin dejar que se declaren como temáticas, apenas como influjo; por ejemplo, la secuencia que llamamos "Domicilio particular" produjo desde el comienzo de su montaje, asociaciones con la película *Solaris* de Tarkovsky, y con la novela *El castillo* de Kafka (sin dejar de pertenecer a su propio nivel propio de significación poética venido de sus vicisitudes

compositivas); la secuencia llamada *El cadáver detrás de la pantalla* nos llevó a leer textos de Puig, y también nos hizo conectar con el derrotero del cadáver de Eva Perón, también con el mundo de Copi y con *Alicia en el país de las maravillas* de L. Caroll.

Construimos una secuencia compositiva de aproximadamente media hora que termina exactamente en donde comenzó, y allí vuelve a empezar nuevamente. Durante un tiempo la investigamos, la frecuentamos, buscando acrecentarla con las variaciones que los actores le aportan al transitarla y habitarla en los ensayos, y una vez que tenemos la secuencia bien afirmada y reconocida pasamos a una segunda etapa del trabajo, en la que hacemos pasadas de tres vueltas de la siguiente manera: la primera vuelta es siempre la original en términos de tiempo y ritmo, la que construimos y perfeccionamos en el montaje inicial, pero las otras dos vueltas están libradas, serán variaciones improvisadas de la primera, de modo que, sin cambiar las marcas posicionales, los actores pueden producir variaciones de tiempo, velocidad e intensidad en el recorrido, produciéndose así novedades dramáticas y de sentido que transforman por completo las condiciones significativas de la primera vuelta, es como si se fuera precisando y profundizando la meta-temática de la secuencia original a niveles más y más hondos, se produce una suerte de escalada poética, se devela lo que yace, la temática de fondo de la secuencia, siempre vinculada al sentido metafísico de base del acto mismo.

A partir de allí, entramos en la última etapa del trabajo: sumamos la palabra improvisada, cualquiera puede en cualquier momento intervenir con la palabra, y en cada vuelta el momento de intervención discursiva, así como lo que se diga y quién

lo diga, podrá variar, y por supuesto seguimos manteniendo la consigna de que la segunda y la tercera vuelta sean jugadas en términos de tiempo, velocidad e intensidad de un modo totalmente distinto cada vez. Al ser la secuencia física original de temática imprecisable más allá de que en su construcción hubieron fuentes temáticas, al no responder su estructura a una temática preestablecida ni a ninguna convención reconocible que dé cuenta de sus coordenadas significativas, el único camino que le queda a la palabra es justificar poéticamente las extrañas circunstancias que se habitan: en la primera vuelta, el que sale del cajón con una cabeza de sapo de cartón funciona como el padre, aunque en la segunda vuelta es el esposo, y en la tercera ya dice ser un reflejo sustituto de un compañero de lucha que ha venido por ella, o, la de la cama que escupe el collar de perlas en la palangana es, en la primera vuelta, la madre que los ha parido a todos, y en la segunda vuelta, la prisionera que interrogan los ¿doctores? ¿guardias? ¿leñadores del cuerpo fósil?, y en la tercera, una virgen del arenal afiebrada. Alcances de una palabra que quiere revelar el sentido de lo que pasa, pero apenas puede hablar *en torno* al enjambre de significaciones que zumban en la secuencia formal y sus variaciones. Es un ejercicio hecho a propósito de desatar la subversión poética en los/las actrices/actores, de ponerlos en una encrucijada teatral meta-significativa.

Máquina a vapor

Una actriz/actor. La consigna es: en el cuerpo, fisicación compositiva discontinua, en la palabra, *automatismo puro*, flujo palabreril

que no conserva nada, sin historia, discurso afásico compelido a seguir rompiéndose. Al comienzo, la asociación discursiva, brotada de la composición físico-expresiva, solo se ocupa de establecer un automático, un discurso roto, al estilo de los surrealistas, interrupción de flujos, cortes abruptos sorpresivos, inversión de polaridades y cambio de rumbo permanente, auto-intercepción y reciclado de elementos aparentemente imposibles de fusionar, sin tema aparente a la vista, a no ser su propia e impiadosa forma de producirse, que pasa a ser durante la primera parte lo único que importa, el método de disrupción, una asociación cartonera. Se trata de levantar barricadas de sinsentido con cualquier material que esté a la mano, sostener una zona liberada de los mandatos que rigen la palabra histórica, solo eso, mantener a raya el imperativo de sentido del lenguaje de convención, del lenguaje objeto.

La práctica metódica y estricta de rompimiento del sentido en la palabra, desde una fisicación agitada por la discontinuidad y enervada dramáticamente por la afectación que produce el estado de actuación, des-oculta finalmente una extraña de temática de fondo que retroalimenta el estado de actuación y lo vuelve desquiciado e impiadoso, revolucionario; es un estado de exaltación y de ruptura hasta con la perspectiva misma de una poética, la renuncia a la belleza, al estilo y al sentido, el lenguaje en son de terrorismo, se termina afirmando algo inaudito que es autorreferencial e identitario, que solo se dice allí y que no tiene traducción a otra escala ni nivel.

Actor, agitado por unas circunstancias físicas y discursivas que, al entrar en ritmo, tañen en él un secreto que se traduce en palabras, sí, pero que solo hablan a condición de no ser traídas en la necesidad de decir algo, sino en la de no decir nada; pala-

bras que no traducen en términos de seguir un hilo de sentido sino de *olvido*.

Es un acto salvaje, se conquista un circulo de vacío y no pertenencia, se des-sujeta el ser del lenguaje del yugo de la significación alienada. Cuando este trabajo ya no es pesante, cuando se desata una orgánica y empieza a fluir sin tener que controlarlo, entonces comienza a revelarse una temática que se trasluce a través del prisma de este modo de producción, la temática de fondo del lenguaje teatral: identidad sublevada, subversión identitaria, se empieza a referir la fuente, el actor se vuelve un médium, traduce con palabras impostoras un desarraigo, se alude a lo remoto, no se sabe quién habla, la identidad del lenguaje histórico ha quedado al descubierto como fachada, la del actor también, pero pervive fidedigna una lengua profética que, en medio del desquicio, permanece fiel al foco de ausencia que la cita como forma de manifestarse.

Máquina individual

Se produce el trazo compositivo (general o particular), se interviene con una, dos o tres palabras durante el movimiento y se suspende la palabra. En ese momento se produce una suelta de la rienda que sujeta la composición, un afloje, y se cambia la dirección del trazo, que pasa a operarse con otra tensión, que nace a continuación del afloje de rienda y cambio de dirección compositiva, entonces se puede volver a producir la palabra durante el nuevo movimiento para suspenderla otra vez y volver a soltar la rienda, y reconfigurar nuevamente.

También puede producir el trazo y hablar al detener, luego suspender la palabra, aflojar y volver a mover sin palabras, detener y decir otras dos o tres palabras detenida/o. O combinar ambas formas de producción, hablando al detener y o al mover, y siempre aflojando al suspender la palabra para reconfigurar la composición con libertad y producir novedades de todo tipo.

Es importante no precipitar los cambios con fracciones de velocidad y también sostener la misma dirección de la mirada durante los cambios después de suspender la palabra.

A partir de los resultados de nuestra investigación en la primera parte de la clase, donde fuimos enfocando con mucha precisión y detalle en los procedimientos físico-compositivos de la actuación, nos dimos cuenta de que el cuerpo de la actriz/actor es un cuadro escénico en sí mismo y puede ser considerado a la vez como estructura y pormenor. La máquina individual que nos hemos planteado es profundamente teatral en el sentido poético-metafísico que nos interesa establecer, ya que desata una orgánica formal artificial sumamente intensa y verdadera donde la asociación discursiva poética y dramática se va produciendo traccionada e inspirada por los acontecimientos compositivos que producen los cuerpos. Las floraciones de la palabra son ahora claramente, *efectos de producción de la física compositiva que las parió* y dicha física compositiva es estimulada a su vez por los efectos discursivos producidos. Producción y producto son una misma cosa.

Se trata, entonces, de entender la composición físico-expresiva como un hecho político, en la medida en que, a partir de la forma de producción discontinua en que la establecemos, además de concitar una unidad referencial con los espectado-

res, inscribimos nuestro cuerpo en un sistema de devenir sacro-profano, que alude a la vez al operador y al producido (aparecido), al sistema causal y a sus efectos artísticos, señalando con ello la pertenencia del plano territorial a un nivel metafísico.

La composición *antenea*, capta, atrae hacia sí, dramatismos y afectaciones, con los que constituye una *orgánica dramática que funcionará como carnada*, la necesaria referencialidad histórica que será subvertida de inmediato con los procedimientos discontinuos en las formas de producción y despliegue, permitiéndole emanciparse de su referente histórico y alcanzar su vibración poética.

Es necesario que la composición de los cuerpos sea barroca, proliferante, excitada y curiosa de variedades y diversificaciones, de este modo los efectos que se produzcan mediante las intervenciones técnicas de la máquina serán más salvajes y originarios de la zona de producción.

REFLEXIONES SOBRE EL TRABAJO

Conversación con Nara Mansur

¿Cómo se genera y se construye un mundo de representaciones visuales? ¿Qué significan? ¿Cómo representar la imaginación, es posible reproducir sus mecanismos? ¿Hay algo detrás de la máscara? ¿Y qué sucede cuando se quiere atravesar y perforar el soporte que nos separa de lo real? Son estas y otras preguntas las que aparecen desarrolladas a lo largo de la entrevista a Pompeyo Audivert que presentamos a continuación, en la que la palabra se vuelve, entonces, aquí y ahora, memoria, huella, gesto, órgano del teatro. Pompeyo asocia el teatro con la desmesura del ser; el teatro a su entender siempre habla del ser, del acontecer que es el teatro mismo, de su autonomía en relación a las leyes que rigen "la realidad". El teatro es para él un arte anti-espejo, anti-histórico, no mimético del tiempo y el orden del mundo aparente, no ficcional, emanado en sus orígenes, en un contexto hostil, de una voluntad por contrarrestar el miedo, lo solemne: si no hubiera existido una dictadura militar tal vez otro hubiera sido su recorrido artístico. Encerrarse en sótanos para hacer teatro en tiempos de la dictadura era "salir hacia dentro", una forma de liberación, tenía que ver con poner el cuerpo y con jugar, tal como él lo confiesa.

Pompeyo da primordial importancia al entrenamiento corporal desde sus años de formación, al mismo tiempo que piensa el discurso verbal venido de la poesía. Sus primeros años de actor-improvisador pudiera decirse que eran los de la poesía hecha acto: un tiempo que se identifica con el accionar de su generación en las salas del under. Aunque abundan los monólogos en el periodo, la sensación que lo embarga al recordar los primeros años de la vuelta de la democracia es la de "estar con otros", la de pertenecer a un campo de acción y propuestas experimentales en las que había similitudes en la manera de observar la tradición teatral nacional: valoración del cómico, de géneros como el sainete, el grotesco, el varieté, de los entrenamientos vinculados con lo corporal, la poesía desde la perspectiva surrealista y la caída en picada de los modelos naturalistas, del sistema de estrellas y de cierta resistencia a las modas que aparecían.

El ideario artístico de Pompeyo Audivert se inicia entonces con singular fuerza y pasión: la poesía como generadora de un imaginario actoral, lo poético como utopía, desafío e identidad de la aventura artística, y la forma de producción (entiéndase la creación colectiva, la improvisación, lo que denominaría más tarde, las máquinas teatrales) como formas democratizadoras del teatro y generadoras de pensamiento crítico.

Es una hermosa paradoja observar cómo un teatro que considera al fenómeno de la actuación como su razón de ser legitime en tan alto grado el estatuto literario del texto (más que la dramaturgia de autor, digamos). El entrenamiento del actor fija el interés por la palabra poética, por un teatro que "se identifica" con la enunciación poética y no por la creación de ficción,

de historia. O por la presentación y no la representación. O por lo anti-histórico y no lo histórico. O lo desterritorial y no lo territorial. Pero ambas fuerzas existen, conviven en la experiencia, solo que hay una vocación marcada por ejercer la libertad artística desde esa primera opción. ¿Qué es lo poético de un accionar escénico? ¿Es algo reconocible o tácito, sobre lo que estamos de acuerdo? ¿Hay un modelo o modelos que podamos utilizar como guías u horizontes? ¿Qué se nos revela como mundo otro, pura evocación, cuando vemos actuar? Una decisión de actuación puede entenderse como acto poético, es decir, posicionarse, trabajar desde una técnica precisa o una voluntad expresiva. Podría ser algo así como: somos más que intérpretes o personajes, somos aquí y ahora presencias, energía, y esto conlleva una irradiación de ambigüedades, invita al espectador a una participación más activa (a aceptar al arte como conocimiento en sí mismo, su autonomía, a ser poeta él también podríamos elucubrar). Aquí el teatro se hace, también, para referirse al teatro mismo, a los problemas inherentes a su creación, a sus procesos, sus dificultades, sus zonas de acampe y de fiesta; el texto se enuncia en la medida que se cumple, a manera de un manifiesto o mandato sagrado ritualístico; hay una voluntad proclive a manifestar los problemas, a cuestionar el recorrido físico-expresivo en la propia improvisación; la expresión figurada se ajusta como en una reescritura perpetua. Estamos allí y estamos en otro territorio, el del ritual, el del socialismo libertario, el de los hombres en-maquinados cuestionándose su estar en el mundo, su ser artístico y político. Hay una ética desde la que se trabaja, una mirada sobre el mundo que está decidida a no copiarlo miméticamente ni a construir

un discurso coloquial, hay fuentes generales y otras particulares de cada muestra o "temporada", creadoras de mundo y de código. Una máquina compleja que es cosa viva, los mecanismos de su funcionamiento harían la técnica del teatro: saber actuar (ser un teatrista, ser un artista) es saber ser parte y todo a un mismo tiempo. Y así el actor puede salir a escena, siempre.

NARA MANSUR

—*¿Cómo empieza la investigación sobre las máquinas?*

—En 1984, cuando comencé a dar clases en un galpón que alquilaba a los anarquistas de la FORA (Federación Obrera Regional Argentina) en la calle Brasil 1551, aunque su gestación inicial, su etapa inconsciente habría que rastrearla más atrás, cuando comencé a tomar clases, al inicio de mi propia formación en 1978. Un maestro que tuve, Carlos Braña, por esos años nos hacia una pregunta: ¿Qué es mejor, hacer lo que se siente o sentir lo que se hace? Eso me impactó, sentir no era la palanca como se suponía en los métodos tradicionales sino *hacer*, lo formal. Nos planteaba la acción, la forma surgida de nuestros cuerpos, no mediatizada por lo intelectual sino por cierta sensibilidad poética de nuestra estructura impersonal, ése era el primer paso, no tenía por qué ser natural del frente histórico que en ese momento era siniestro; había que producir una acción antinatural, un artificio exaltado que diera cuenta de otra vitalidad, de otro centro del impulso creativo. Trabajábamos improvisando y también con textos de Roberto Arlt, Pepe Arias, Shakespeare, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, o textos nuestros; nos alentaba a estallar la expresión a través de esos materiales, a usar-

los como excusa para fines de nuestra emergencia, a soltar con el cuerpo cualquier forma que asociáramos y dar paso a otra experiencia creativa no subsidiaria del texto sino de nuestro deseo de actuar. Después hablábamos de esos *estallidos* y de las *relaciones asociativas* que se producían entre nosotros y el material con vistas al montaje, no de lo que sentíamos o de lo que habría que sentir, ya que eso era hablar de nosotros, del yo, y no nos interesaba. Estábamos incursionando en la intemperie poética, en el exilio histórico, era una identidad de estructura la que se presentía, nos estábamos deslindando. Y era notable porque de ese modo los textos se multiplicaban y ganaban sentidos muy novedosos sin perder los propios. Aparecía una *zona intermedia* que no era el texto ni nosotros, sino la confluencia de ambos, el *entre* o *punto de encaje*: esa era la zona de producción.

Luego, en 1979, estudié con Máximo Salas, con quien trabajé también como actor en *Tal como gustéis*, de Shakespeare, en el Teatro de la Cortada de la calle Venezuela, convertido posteriormente en el Parakultural; con él comencé a sentir gusto por *el teatro como sistema de devenires,* aquello en lo que se transforma el texto después de pasar por los cuerpos, ese otro nivel que se desata donde todo deviene en intensidades y meta—sentido. Después busqué maestros que fueran también actores: Lorenzo Quinteros y Ricardo Bartís fueron claves para mi formación en un sentido de concepción del teatro como oficio de fe histórica además de poética, me dieron aliento y abrieron en mí una confianza al respecto de mi ser actor, sus miradas me templaron y excitaron siempre, son dos referentes de una dimensión artística descomunal, siento por ellos una amorosa admiración, los llevo conmigo siempre.

—Mis padres y mi abuelo también son responsables, mi madre era poeta y mi padre artista plástico, grabador como mi abuelo, de quien heredé el nombre. Mi madre me inculcó el amor por la poesía y mi padre el amor por el arte como oficio artesanal, aprendí de verlos trabajar, de compartir con ellos la vida. Mi abuelo, grabador extraordinario, funcionó como Dios temible y venerado, las paredes de mi casa estaban llenas de cuadros de él, composiciones misteriosas y llenas de fuerza metafísica, de niño esos grabados de él y de mi padre que era surrealista me marcaron.

—*Otras veces que hemos conversado siempre mencionas la importancia de tu madre, Marina Briones, en tu acercamiento a la poesía, en tu construcción como artista, como lector. Has hablado del tono de voz de ella, de su musicalidad y de su admiración por Jorge Enrique Ramponi, un poeta que en el Estudio El Cuervo es una de las referencias más importantes en el aprendizaje, en la importancia que le das a que los talleristas lean y "archiven" esos textos.*

—Mi madre era una poeta extraordinaria, su vida fue poética y cada gesto, cada frase de ella eran *multiplicaciones, se abrían paisajes a su alrededor*, era también santiagueña lo que la hacía peligrosa y salvaje, honda. Mi casa era un lugar de encuentro de poetas, mi madre los fascinaba, era una suerte de referente, de todas las generaciones que osaran entrar a ese departamento mágico de la calle San Martín 933 donde ella imperaba, incluso mis amigos adolescentes que escribían le leían sus cosas y ella los alentaba y aconsejaba, la adoraban, yo tenía culpa de no ser como ellos un poeta. Su poeta preferido era el mendocino

Ramponi, recuerdo que lo leía a sus amigos y alucinaban, de chico me llamó la atención Ramponi por ser el favorito de mi madre y cuando lo leí años después, entendí su magnitud. Es una poesía que trabaja temáticas de fondo, que son las mismas del teatro, al igual que Olga Orozco, ¿Quiénes somos? ¿Dónde estamos? ¿Qué estamos haciendo? ¿De dónde venimos? ¿Adónde vamos? Habla de eso, desata un cuadrante alucinado, signos religiosos e impíos preñados de delirio. Desocultación y enmascaramiento simultáneamente. Ramponi es un poeta vidente de las estructuras del vacío sagrado. *El escenario es una zona Ramponi*. En el estudio lo leemos con los alumnos y actores, no para citarlo sino para cargarnos mística y poéticamente, es nuestro tótem.

También nos inspiran Enrique Molina, Olga Orozco, Roberto Juarroz, Octavio Paz, Edgar Bailey entre tantos otros.

—*¿Qué relaciones encuentras entre el grabado, pienso en tu abuelo Pompeyo Audivert y en tu padre Eduardo Audivert, y el teatro?*

—El grabado es un arte metafísico al igual que el teatro y al igual que el teatro es social y popular, son artes semejantes: en ambas no hay un *original*; en el grabado cada copia lo es, lleva un número al pie que da testimonio de su pertenencia a una serie finita de copias, al igual que las representaciones de una obra de teatro, hay una primera y una última de la serie. El grabador como el actor prepara metódica y artesanalmente la matriz (el taco o plancha en el grabado), equivalente al proceso de ensayo en el teatro, de la que luego saldrán las reproducciones en un caso y las funciones en otro, como *representaciones* de ese

esfuerzo original, cada una igual a la otra en apariencia, pero distinta en su esencia, pues cada copia, como cada representación, sucede en el tiempo y el espacio y lleva en sí el trabajo de su hacerse y de su propia presencia. El grabado queda impreso en el papel que es su soporte, el teatro en los actores y espectadores que son el suyo. El grabador es un artesano y un artista, pero se siente más artesano que otra cosa, el actor también. El grabado es también la prehistoria de las artes gráficas, el modo de multiplicación del arte en tiempos en los que el arte era para pocos, es como el teatro, un arte político y social.

—*¿Cómo empieza la máquina a tener una identidad a nivel de la palabra? ¿Qué textos y palabras te interesaban?*

—La máquina es un planteo escénico que se fue dando en el trabajo del taller sin ningún condicionamiento, solo alentado por las perspectivas que se iban abriendo en la experiencia de investigación con los alumnos. Al principio me interesó mucho el *método automático* de los surrealistas, que ya había experimentado en la adolescencia, a fines de los años 70, en algunas improvisaciones de entrecasa con amigos. En la época de la dictadura proliferaron los invernaderos poéticos, practicábamos el automático, hacíamos expresión corporal, teatro, música… la salida era puertas adentro, afuera nos estaban masacrando, pero no era una fuga del estilo del avestruz, era en todo caso un pasaje a la clandestinidad de fuerzas revolucionarias, la mutación esencial de una energía que estaba en el aire histórico y que buscaba sus cuerpos para seguir viva, liberábamos territorio en otra latitud, en la que ellos, los asesinos y sus mandantes no po-

dían entrar ni aunque nos localizaran físicamente. Mutamos el código revolucionario en operación poética, nos tabicamos en los estudios y seguimos desplegando la tendencia que puertas afuera estaba siendo diezmada.

—*Esta primera etapa del Estudio que se asocia al "automático surrealista" ha quedado como un mito, un fetiche del ambiente teatral. ¿Al comienzo fue la palabra?*

—Cuando empecé a dar clases de teatro comenzamos por la palabra. En ese momento no entendía la importancia fundamental del cuerpo como centro de lo teatral, estaba fascinado con la propia experiencia del automatismo y propuse ese camino. *Chorros verbales* automáticos que producían los alumnos en una escena sin ninguna pauta temática espacial ni físicoexpresiva, a no ser una total libertad de acción. Lo único que tenía consigna era la palabra, debía ser rota, automatismo puro. Fueron varios años de ese enfoque, era un trabajo muy divertido y sorprendente por lo salvaje de las intervenciones que se producían, también porque esa forma de asociación venía acompañada de niveles expresivos físicos radicales y originarios, una revuelta dramática liberadora y hasta diría terapéutica, sanadora de la fatiga que los métodos tradicionales habían producido en nosotros. Era la expresión cruda y brutal de unas capacidades actorales nacidas y puestas a funcionar fuera de los límites heredados, desaforada. *Ningún automático se parece al otro, cada actor es un corte distinto y abre un horizonte diferente*, todos de una originalidad sorprendente; eran escenas delirantes, algunas memorables y

todas inclasificables. *La palabra rota* era lo que traccionaba, el punto de partida de los acontecimientos teatrales, la escena venía de allí.

—¿A la fatiga de qué formaciones te refieres?

—A las formaciones stanislavskianas que planteaban y plantean en los ejercicios de entrenamiento, orgánicas asociativas psicológicas y lineales. Estas escuelas en las que la mayoría de mi generación se formó y que siguen activas, son muy exhaustivas y puntillosas en lo que se refiere a lograr estados de verdad y organicidad de corte histórico, y para ello se apela a ejercicios de calco psíquico donde el actor debe poner en juego sus propias vivencias en una escena que se parece en toda su organización formal, externa e interna, a la vida misma. Ese tipo de entrenamiento, derivación local de la escuela rusa o vertiente norteamericana de esta: "el método", resultó para muchos un buen comienzo o introducción al teatro pero pronto se transformó en un límite pues en ese momento del país, años finales de la dictadura, se agitaban en nuestros cuerpos tendencias de desorden, de estallido, *líneas de fuga de una época* que se soltaba de otra y abría su propio horizonte clandestino, una necesidad de rechazar la herencia, de dar paso al caos creador que pugnaba en nuestros cuerpos como fuerza revitalizadora después de la catástrofe, como continuación por otros medios de las tendencias revolucionarias que habían sido diezmadas.

Descubríamos así que *la tan mentada organicidad no dependía de que los acontecimientos se parecieran a la vida, sino de que*

fueran artificiales y tuvieran más vida que la *vida*, que el artificio además de expresivo de nuestras circunstancias puede ser de una intensidad y de una verdad inusitada y potentísima, eso nos llamó la atención profundamente. No por parecerse a la vida es expresión vital, pues la vida histórica no es vital sino mortecina y neurótica. También descubrimos que además de los estilos europeos y norteamericanos de actuación había *un estilo nuestro, propio*, que no figuraba en los planes de estudio, o que si se estudiaba se lo consideraba como una fuerza desactivada, al igual que muchos autores nacionales que no eran tenidos en cuenta, o lenguajes teatrales como el sainete, el grotesco, el circo criollo; nuestros grandes cómicos, olvidados, dejados de lado por la "inteligencia" teatral que dominaba la escena.

—¿A qué crees que se debe ese impulso a la poética en ese momento?

—Las tendencias a la ruptura, al surrealismo, a la acción poética no son producto de lo individual sino de lo colectivo, sobrevienen a las grandes crisis de lo humano, el *dadaísmo*, que aparece durante la Primera Guerra Mundial y el *surrealismo*, que le sigue, son buenos ejemplos de correlatos rupturistas después de la catástrofe. En nuestro caso: la dictadura, el horror de un cuerpo social disciplinado a fuerza de represión y exterminio, generó en muchos de nosotros, jóvenes artistas de entonces, un rechazo por toda forma de representatividad histórica. Las técnicas se vuelven sospechosas o insuficientes para expresar lo que sucede, la necesidad de ir más a fondo, de desatar el nivel poético, se torna vital.

No bastaba la suposición de que el arte era solo un lugar de resistencia, debía ser un frente de ataque a lo establecido, el ensayo territorial de una contraofensiva revitalizante de las fuerzas originarias, había que tomar los espacios, desatar otra forma de producción. Eso fue de algún modo el estallido de escenarios y de teatro informal que se dio en los últimos años de la dictadura y al principio de la democracia: el intento apasionado de los sobrevivientes de abrir un camino distinto, de expresar artísticamente fuerzas revolucionarias que habían sido sublimadas de tal modo que se habían vuelto poética pura, la fuerza ausente. Y no me refiero solo a los desparejos resultados, a los efectos, sino a la fuerza misma, a su potencia de conjunto, a sus influjos de otredad, a la tendencia revolucionaria que ese movimiento significaba más allá de que fuera consciente o no de su sentido histórico.

En esas condiciones históricas las técnicas de representación que heredamos eran insuficientes para expresar la agitación que bullía dentro nuestro. No obstante, los que detentaban esos saberes tradicionales eran verdaderos maestros y pertenecíamos al mismo frente de resistencia, nos enseñaron cuestiones centrales de la actividad, como lo son la valoración ética del ritual, su implicancia política, ideológica y hasta religiosa, la pasión por el oficio, la artesanía milagrosa del montaje, la fe inclaudicable en la tarea colectiva, el respeto sagrado por el compañero. Ellos también transitaban su propia crisis y estaban cambiando sus paradigmas como luego lo demostraron muchos con sus producciones, pero en ese momento eran caminos y tiempos distintos, nosotros generacionalmente no teníamos el lastre de la herencia, no nos significaba nada

dejarla de lado pues nunca la habíamos sentido nuestra verdaderamente. No fue de ellos de quienes se alejaron algunos cuando abandonaron esos estudios, sino de esos métodos, de esas visiones, de esas políticas artísticas y de esas técnicas, que habían servido en su momento a generaciones anteriores para superar sus propios límites y con las que no podíamos representar ya nuestra crisis, y, mucho menos, crear nuestra propia identidad teatral, debíamos definirnos a partir de la síntesis dramática y poética de nuestra propia experiencia generacional histórica. La suposición, informe al principio, metodológica luego, siempre fue que *los actores podíamos plantearnos como centro del hecho teatral*, habida cuenta de que la crisis en la que nos encontramos afecta todas las formas de producción heredadas.

—*¿Cómo fue la evolución de tu trabajo particular, de tu investigación?*

—La investigación sobre el automatismo nos reveló que los actores pueden abrir un campo creativo de notable intensidad y originalidad por fuera de los procedimientos tradicionales de asociación en términos de la palabra y que desde allí surgía una escena salvaje y muy excitante, distinta a todo lo anterior y sumamente orgánica. Pero con el tiempo entendimos que el planteo era limitado, el teatro es algo más que simple ruptura desde la palabra, el automatismo nos había servido en la anterior etapa para sostenernos a salvo del teatro espejo, para no caer en el naturalismo o el realismo costumbrista, pero de ese modo no podíamos ir más allá, las escenas no se podían sostener mucho tiempo, se

desvanecían. El automatismo es una técnica de suelta y de revuelta, una forma de dar con la zona poética sin márgenes ni sujeción, sin plan ni propósito, una experiencia radical de la palabra que incita a desbocar la actuación; pero con eso no alcanzaba, nos faltaba desarrollar una investigación sobre *los niveles físicos centrales del teatro*, sobre las cuestiones expresivas y compositivas del cuerpo y del espacio, desarrollar una estrategia metodológica formal que pudiera extender e integrar el nivel poético que habíamos detectado en la palabra, al espacio y al cuerpo del actor y al cuadro escénico. Con la práctica nos fuimos dando cuenta de que las escenas dependían para su sos**te**nimiento, desarrollo en el tiempo y para encontrar su unidad poética, más de sus despliegues compositivos físico-escénicos que de la palabra; que la ocupación central debía ser la *composición del cuadro* y *la composición físicoexpresiva* del cuerpo del actor; y por supuesto, de un sentido musical de despliegue discontinuo de estos aconteceres, debíamos volvernos músicos de una técnica formal física que nos permitiera deslindar el tiempo, el espacio y la presencia del dominio alienado del frente histórico, concebir al teatro como un oficio metafísico.

A eso nos dedicamos en una segunda etapa. Coincidió con la mudanza del estudio, de la calle Ecuador 455, donde le alquilábamos la sala a Eliseo Rey, mítico maestro de expresión corporal y extraordinario artista, pasamos al Estudio El Cuervo en la calle Santiago del Estero 433, que gracias a las morisquetas que hice allá por los años 91 y 92 en Canal 13, pude comprar. Fue una época muy fructífera.

—¿Cómo piensas las relaciones posibles entre literatura y teatro? ¿Lo poderoso de un procedimiento de construcción en lo literario te inspira salvajemente para llevarlo a la escena?

—Pienso en Thomas Bernhard, autor austríaco con el que he estado tan involucrado. En los 90 hice un espectáculo (*Pater dixit*) a partir de una novela suya llamada *Trastorno*, fue la primera obra que dirigí; el vínculo que establecí con él tiene que ver con los procedimientos formales de su literatura, Bernhard escribe de una manera que me resulta muy teatral, es una máquina redundante que perfora los temas, los personajes insisten en sus pensamientos maniáticamente, exageran, reiteran, y de este modo ulceran el sentido aparente de sus obsesiones, desatando otro nivel de pensamiento y de asociación de gran apertura y profundamente crítico.

La conexión entre teatro y literatura en mi caso está dada más por la cuestión formal de esa escritura que por las temáticas que atraviesa que por supuesto son también muy inspiradoras. *La fuerza de la costumbre* es un extraño mecanismo a la vista, me atraen los mecanismos a la vista. Eso me resulta teatral. Me gustan por ese motivo también Antonio Di Benedeto, Ezequiel Martínez Estrada, Saer…

—Pese a que no eres un dramaturgo en el sentido más usado o convencional del término sino más bien un actor y director que "escribe" con todos los componentes y herramientas del teatro, hay mucho del material textual que has generado, desde Postales argentinas *hasta* Edipo en Ezeiza*, que le da mucha importancia al estatuto literario del texto. Es decir, esas obras están muy lejos del coloquialismo y de*

un tipo de narración "eficaz" que es la dominante en la dramaturgia argentina...

—La escritura teatral está atravesada por mandatos históricos de eficacia en términos de relato, representación, coherencia significativa, etc. fuimos educados en el realismo, en el costumbrismo y el naturalismo, en las formas lineales de producir escritura. Cuando escribo siento una excitación infantil que proviene de una tendencia mía a burlarme de esos mandatos, *a infiltrarlos* con otro asunto que me resulta central. Me gusta partir desde las estructuras y temáticas heredadas pues son muy buenas conductoras y empáticas a priori, siento que me es más fácil romper desde allí, haciendo parecer que la escritura pertenece a un código convencional para de inmediato trastornar la relación, romperla, ir en la dirección opuesta, desairar la perspectiva del relato, llevar las situaciones, las identidades y los temas aparentes a niveles sobrenaturales, desaforados, desatar, a través de alguna situación desmesurada otro nivel de realidad, de temporalidad, de identidad, y aun así no abandonar el código aparentemente convencional de escritura, insistir con él, como si el realismo se pudiera hacer valer también como un lenguaje de alcance metafísico, eso me resulta excitante, subvertir el lenguaje a fines que presuntamente no le estarían predestinados. Las obras que escribo tienen características similares a las máquinas, en el sentido de que suceden en un tiempo no representativo ni lineal y de que los personajes no están muy seguros de ser quienes dicen ser y las situaciones en las que se encuentran están atravesadas por esa misma inestabilidad o fractura temporal y espacial, siempre hay restos de realidad his-

tórica dando vueltas pero no terminan de estabilizar su remitencia, se confunden con los acontecimientos metafísicos de la escena y forman una trama con ellos. Cuando escribo lo hago desde una imaginación técnica venida de las máquinas, pero las máquinas son teatralmente muy superiores a cualquier escritura, incluso a la que ellas mismas precipitan, pues son un acontecimiento vivo surgido de los actores. La escritura en cambio es una artesanía, una obra que se va haciendo con el tiempo y a la que se vuelve repetidas veces hasta dar con algo que valga la pena, un territorio de espera, de advenimiento, permite el ejercicio de la corrección, la tala, el injerto, se parece al ensayo, uno puede ir y venir, tachar, cambiar, consultar a los actores en el ensayo, meditar la ruptura, acechar.

—*¿Cómo entiendes la relación entre texto y montaje?*

—Habitualmente el texto dramático y el procedimiento de montaje o puesta en escena suelen pertenecer a la misma naturaleza productiva, son parte de un mismo lenguaje. Se escribe teatro en la suposición de un sistema de producción teatral que habrá de terminar la tarea, la imaginación técnica del dramaturgo cuenta con eso. Creo que lo curioso de nuestro trabajo en cambio, es que plantea como obra, como *asunto temático-dramático central,* a los procedimientos instrumentales, al esqueleto que sostiene el paisaje teatral, en la medida en que allí se dirime el alcance metafísico del acto, la posición poética del ritual, más allá del texto. Nuestra investigación no pretende ser el entrenamiento y perfeccionamiento de un código o técnica de representación para desplegar a su través una dramaturgia

preexistente, un lenguaje al servicio del texto, destinado a servirlo como mecanismo de transmutación escénica. Se trata de una visión sobre la teatralidad misma que, constituida en procedimiento, en técnica, en política formal, alcanza la posición de obra, con su propia temática de base, con sus propios objetivos estéticos, políticos y artísticos: la manifestación de la fuerza ausente.

Cuando se cruza esta obra instrumental que refiere a la temática existencial del teatro con un texto, el resultado es una criatura mestiza que refleja a la vez los dos niveles dramatúrgicos que la engendraron.

Todas las obras que hemos montado a partir de un mestizaje texto-máquina: *Muñeca, La farsa de los ausentes, La Señora Macbeth, Edipo en Ezeiza, Puente roto, El farmer, Unidad b*ásica, Noche a la *deriva, Operación Nocturna,* entre tantas otras, son destilaciones de las máquinas teatrales.

—*¿De qué manera piensas que se relacionan palabra y pensamiento en el nivel histórico, hay allí una potenciación?*

—No lo creo. La forma de hablar en la que vivimos es enfilar palabras siguiendo *una línea de continuidad significativa*: traigo la palabra que sirve al propósito de significar esto o aquello dentro de unos límites estrechísimos que plantea el habla histórica, una asociación lineal que objetiva y traduce lo que se quiere decir en un nivel de convención inteligible; es una regla de hierro, se piensa también así, en un murmullo, en un soliloquio que masculla las combinaciones básicas de un modelo de pensamiento prefigurado por el habla social, se piensa como se

habla, el pensamiento está infiltrado por el habla social, llevado a su mínima expresión, utilitaria y alienada. No funcionamos la palabra ni el pensamiento más que como herramientas de objetivación y comunicación a una sola escala, con un centro de gravedad significante que lastra la posibilidad de vuelo del lenguaje y lo establece en un tipo de *habla esclava* a lo comprensible, amaestrada para unos fines ramplones vinculados a un sistema mercantil de explotación y propiedad privada. Nadie anda por ahí pensando y mucho menos hablando poéticamente pues sentimos que esa forma de ser no nos pertenece. No obstante, la palabra poética es reconocida y aceptada por nosotros en ciertas condiciones excepcionales: cuando leemos una poesía, cuando escuchamos una canción, en ciertos decires del habla popular y no muchas veces más, sucede muy de vez en cuando en nuestras vidas y en esos momentos sentimos que esa forma de ser del lenguaje no nos es ajena, por el contrario, nos convoca a otra zona de nosotros mismos, a una identidad que así se manifiesta. Nos han hecho creer que esta facultad pertenece a unos pocos iluminados, que no es para cualquiera, bloqueándonos con ese mito burgués de la inspiración de los elegidos, el acceso a lo poético del lenguaje.

—*¿Cómo te relacionas con el* automatismo de los surrealistas?

—Cuando niño me salía con mucha facilidad el automatismo discursivo ese del que hablan los surrealistas, inicialmente una verborragia disparatada que hacía reír a mi abuela Rosa y que me sorprendía también a mí pues no sabía qué era eso que me brotaba, más tarde, en la adolescencia ya era un chorro verbal

de corte poetizante que practicábamos junto a mis amigos en la época de la dictadura y, allí lo supe, se llamaba automatismo, tiempo después reapareció en las clases de teatro donde esas afloraciones del discurso por más que divertían a mis compañeros, alarmaban a mis maestros, pues no podían ser integradas a las contingencias del método naturalista que dominaba la escena de las formaciones allá por los 80. Recién cuando comencé a dar clases de actuación pude practicar con los alumnos esa facultad y descubrí que todos la tenían y que desde ella se podía disparar un tipo de escena muy curiosa y salvaje que no se parecía a nada. Luego vino la comprensión de que el cuerpo del actor es central en la producción de dicho discurso poético y de que había que desarrollar una técnica físico-expresiva para emparentarla teatralmente con semejante nivel asociativo. Al enfocar las asociaciones del movimiento de los cuerpos desde el automático, se volvía más fácil producirlo en la palabra y más radical su corte, nos concentramos entonces en el cuerpo, desarrollamos una técnica físico-expresiva, una forma de asociación compositiva radical y discontinua, era evidente que lo poético se generaba ahí y se desplazaba a la palabra como efecto de esos aconteceres, durante mucho tiempo los ejercicios y las escenas se produjeron desde una técnica fisicante del actor. Por último, apareció la noción de la superestructura, el descubrimiento del espacio como lo central, nos dimos cuenta de que la composición del cuerpo de los actores funcionaba dentro de las vicisitudes de un cuadro escénico que se va desplegando y que también debía tener una estrategia y una técnica de producirse, que la composición del cuadro es de una potencia extraordinaria y que allí se calza la pertenencia del acontecimiento teatral

a un nivel metafísico. Ahora sí, a partir de enfocar desde la superestructura podíamos entender que el automatismo era solo una pista que nos permitió llegar aquí, un rastro premonitorio.

—*¿Cómo es eso?*

—Si uno no conociera el proceso de desarrollo del trabajo podría suponer que las máquinas y todas sus estrategias artísticas habrían nacido de esa concepción superestructural espacializante desde donde se habrían ido deduciendo secuencialmente, primero el nivel físico-expresivo y luego la palabra poetizante, como escalada natural de un funcionamiento que se va desencadenando desde la estructura hacia sus pormenores. Pero fue al revés y eso no deja de sorprenderme, todo el desarrollo de la técnica fue el intento de hacer valer teatralmente unas condiciones poéticas nacidas en las prácticas del automatismo discursivo.

—*De afuera hacia adentro.*

—Así es, siempre me gustó eso de afuera hacia adentro, incluso en las clases de teatro naturalistas que tomé, practicaba a escondidas el auto-piquete de ojos para llorar, y una vez que salían las lágrimas no me costaba nada desatar la emoción, causando muy buena impresión en mis maestros que me suponían poseedor de una interioridad sensible en disposición de presentarse a la cita del realismo. Más tarde entendí que la cuestión de la emoción es también de naturaleza poética y puede ser convocada de múltiples formas a la escena sin necesidad del piquete de

ojos o de la memoria emotiva, esa forma burguesa y refinada del piquete de ojos.

También descubrí que lo que estábamos haciendo conectaba con ciertos saberes de los que nunca había oído hablar y que me ayudaron, cuando me crucé con ellos, a poder utilizar un vocabulario más preciso y a desconfiar menos de mí, Deleuze, Guatarí, Roland Barthes, Foucault, Burrougs, Octavio Paz, Juarroz, Poe, Orozco, entre tantos.

—*¿Cuál sería una definición de teatro posible para ti?*

—El teatro es una máquina colectiva de escrutación metafísica que sondea identidad y pertenencia a un nivel extra-cotidiano, es una operación ritual para desenmascarar al ser histórico y situarlo en su dimensión de estructura poética, es el ensayo de la muerte y la resurrección, una suerte de representación de la sospecha existencial que tiene una sociedad en términos individuales y colectivos, un simulacro existencial de la presencia histórica para dar consigo en otro confín. Lo más poético del fenómeno teatral es que son unas personas actuando ser otras frente a un conjunto de espectadores que los observa en silencio para curiosearse en otra latitud que se presiente originaria.

El problema es que nos hemos confundido y pensamos que el teatro trata de los asuntos circunstanciales de los que habla la obra, del avatar, o de la cuestión psicológica implicada en él como presunta profundidad, entonces la cuestión metafísica queda relegada como telón de fondo, el teatro pierde de vista así su sentido y queda reducido a la superficialidad unidimensional del espejo.

—*¿Qué piensas de la noción de personaje?*

—El fenómeno de actuar puede ser concebido y llevado adelante sin necesidad de remitirlo a una identidad ficcional particular, se puede actuar sin coartada, sin máscara, o con harapos de máscara, dejando entrever el esqueleto, la estructura que sostiene el paisaje y que lo impele ya sin parapeto, en la intemperie de un acto radical del ser en las antípodas. Actuar no para producir una mimesis histórica sino un alcance metafísico de la identidad, un roce con la estructura radial de la "presencia", *magnitud des-identificada.* Actuar sin dramaturgo, los actores en estado de improvisación, desplegando su propia dramaturgia física y discursiva como minería de una averiguación sagrada. Pero también en la improvisación se han establecido reglas y leyes que hacen muy difícil este enfoque desarraigado de la actuación, la improvisación está dominada por los lenguajes históricos que la conciben como zona de entrenamiento del naturalismo realista, las técnicas de improvisación se usan para asumir el teatro y la actuación como un asunto espejo, por eso hemos desarrollado las máquinas teatrales, como una forma de estabilizar técnicamente desde los actores la producción de teatralidad desde una perspectiva poético-metafísica.

—*¿Qué piensas de la visión del teatro que tiene la izquierda?*

—Hablar de teatro político siempre incomoda. Tal vez porque uno siente que no se está hablando ya de teatro, sino de uno de los niveles que lo atraviesan. Hay una confusión generalizada que permite abordar el tema y es la de creer que el teatro es

político o revolucionario cuando su temática lo es. Durante mucho tiempo se dio la triste paradoja de obras que criticaban al poder desde “el texto”, pero situaban su forma de producción en los mismos territorios formales que los más recalcitrantes teatros comerciales, produciendo, sin darse cuenta, un fenómeno típico de política burguesa: la suposición del contenido por sobre la forma como hecho revolucionario. Sería interesante abrir una discusión al respecto de la visión que la izquierda orgánica tiene del arte. ¿Por qué la izquierda no discute las formas de producción del frente artístico en un sentido específicamente artístico? Quiero decir, lenguajes, técnicas, procedimientos. ¿Por qué no denuncia la traición al sentido de ser del arte que significan muchísimas de las expresiones pseudo artísticas que se producen? ¿Por qué considera a los artistas más como trabajadores que como cuadros poéticos? ¿Por qué no tiene la izquierda una posición conceptual o de algún tipo al respecto de la *cuestión poética*? ¿Por qué no vincula la cuestión poética con su propia naturaleza política marxista? ¿Por qué solo analiza las obras desde una perspectiva únicamente ideológica? Esto marca a las claras la dificultad de enfoque e identificación del nivel poético como asunto crucial, como sentido de base de una política revolucionaria.

¿Cuál sería el modo de recuperar esa relación?
Es necesario un análisis vinculado al sentido mismo del pensamiento de izquierda, a su fuente sensible y esencial, es decir, a su ser ante todo un senti-miento de naturaleza poética surgido a la luz de la experiencia histórica.

Y es que, en la evolución de ese sentimiento poético a su forma de ser pensamiento y acción, práctica revolucionaria, se produce una desvirtuación que tiene que ver con el pasaje de un nivel sensible puro a uno histórico vinculado al lenguaje;

el pensamiento de izquierda surgido de ese sentimiento inicial esencial es, finalmente, un nivel infiltrado por el lenguaje que lo traduce, lo codifica y lo traumatiza, es decir, el pensamiento, al subordinarse al lenguaje que lo representa, puede llegar a creer que es el ser y a olvidar sus vínculos vitales con el sentimiento que le dio origen, a des-actualizar sus contactos con ese sentimiento, "pienso, luego existo", en vez de: siento, *luego* pienso, así existo. Por más que el pensamiento y análisis marxista des-oculte y revele como ningún otro al poder capitalista y a sus mecanismos míticos siniestros, no siempre les contrapone algo más que su propio poder de revelación y desmitificación, no establece una representación artística de su propio ser, no hace arte ni postula al arte como su conciencia ampliada, como su objetivo de máxima y por lo tanto queda a medio camino, no deja de ser una teoría política, la más fina y liberadora, sin duda, pero anclada al fin a su procedimiento analítico binario capitalismo-anticapitalismo, lastrada por él a su dinámica histórica unidimensional.

¿Reestablecer el centro poético de ese pensamiento?

Sí, ese sentimiento, esa tendencia de izquierda, es de naturaleza poética y así debe ser señalado si no se quiere perder el sentido de su ser; si no identificamos esto, no podremos avanzar en la afirmación de ese sentimiento como *causa política*, como norte de nuestra perspectiva revolucionaria.

La suposición de un mundo socialista se vuelve pobre si es solo para que podamos vivir en pie de igualdad, enseguida surgen las sospechas, ¿vivir en pie de igualdad es la meta, o hay algo más? Sin duda hay algo más, nos respondemos en la percepción de que eso solo es muy poco, muy básico y no representa lo verdadero, lo que subyace en ese anhelo de igualdad, ¿y eso a lo que nos podríamos dedicar una vez en poder de nuestro destino de seres libres, no es algo parecido al arte?

Siendo así, ¿por qué no lo hacemos y planteamos desde ahora como podamos

¿Volver a través del arte a situarnos en nuestro ser?

Exactamente. En condiciones de igualdad el ser podría desatar su otra valen- cia, su otra naturaleza, sin temor, sin paranoia y al hacerlo dar rienda suelta a su verdadera perspectiva espiritual y poética. Esa profundización sobre sí, a través de la experiencia artística, que el hombre solo ha podido desarrollar muy aisladamente y en condiciones excepcionales, podría ser llevada adelante por todos los seres humanos, el arte podría ser una función social, o lo social podría ser un funcionamiento que se inspire en lo poético, *a fin de cuentas el relacionar todo con todo* es además de un modo de ver marxista, una técnica y un principio de lo poético. Esto debe ser planteado desde ahora, no es algo que va a llegar solo por decantación cuando la revolución se haya realizado si lo lo- gramos, si no, la perspectiva de la revolución se vuelve extraña y fatigosa, pues esa meta revolucionariasin un referente supe- rior, más agudo y sutil al de la igualdad, no expresa la esencia de ese sentimiento revolucionario que le dio origen y es de naturaleza poética, hay que precisar el referente o corremos riesgo de desvirtuarnos.

—*¿El concepto de Fuerza Ausente está presente en el frente histórico?*

—Las luchas del pueblo por liberarse de las tendencias suicidas y establecer la conciencia colectiva como eje y sujeto de una política de estado son también intentos desesperados del hombre por restituir la fuerza ausente al frente histórico, formas primitivas de inscribirla en una encrucijada patética, de volverla política, pero la fuerza ausente es una fuerza débil, constante e infinita, su imperio es intimo e inaudito, no de naturaleza histórica aunque aliente aspectos centrales de lo histórico, no

es una fuerza de choque sino un pulso esencial que prevalece en cualquier condición y por más que se intente establecerla como dinámica social no es posible hacerla emerger a este panorama devastado y compulsivo, ella opera en secreto, infiltrándose en los sueños y en las zonas que no han sido cooptadas por la pavorosa geometría del poder, es decir en los pliegues de la realidad. Las tendencias revolucionarias de liberación social tienen en el teatro su zona de ensayo, su campo premonitorio. pero no en el sentido de las temáticas aparentes de que se traten las obras, sino en el de las formas de producción con que la operación artística haga su jugada. Por eso creo que se trata de discutir también al respecto de las formas de producción del arte. De conectar el sentimiento de izquierda al centro poético que lo parió a través de obras y experiencias artísticas desde ahora.

—*¿Qué piensas de la función del dramaturgo?*

—La cuestión del poder que el dramaturgo ha alcanzado es de por sí sospechosa, como también lo es el lugar de la dirección y el de la actuación, pareciera ser que inconscientemente hemos reproducido un sistema de clases o de trabajo de línea: dramaturgo patrón, director capataz, y actor proletario, la palabra impresa como Dios causa y curso de los acontecimientos teatrales que a su través la dirección destila con los actores y que finalmente está destinada, luego de esta alquimia, a convertirse en obra.

En Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina) hay un cartel que reza: "Sin autor no hay obra". Vaya una confesión de pretensiones. La investigación que llevamos adelante con el planteo de la máquina quiere discutir también con el cartelito de Argentores, con esta idea mesiánica que, curiosamente, se da en un momento de crisis de la producción dramatúrgica, pues es cada día más difícil encontrar un texto en la biblioteca que no se deshaga en nuestras manos, con la excepción de ciertos clásicos y algún que otro material que

va camino a serlo. Este es un momento en el que la escritura teatral no produce sino remedos o calcos de lo habido, o algún que otro episodio más o menos feliz de la novela costumbrista de siempre. No es una discusión con los autores sino con la visión institucionalizada de la dramaturgia y de la crítica, hay un agotamiento del modelo de producción teatral a partir del texto. La máquina es un ensayo territorial, el simulacro de una suposición de máxima: ¿Qué pasa si nos declaramos en emergencia y suponemos que el actor es lo último que queda? ¿Qué, si tiene una política de producción, un método a la medida de su encrucijada y produce escena desde esa posición? El actor como centro del acontecimiento en la medida que es su cuerpo el que se vacía, se enmascara, sintetiza poéticamente, expresa y representa a los cuerpos de los espectadores en esa dimensión que crea la convención ritual del teatro a su través.

El teatro como fuerza colectiva. No renunciar a la idea de autor, el autor es tan necesario como el actor y el director, sino *des-institucionalizarlo*, aliviarlo de tener que ser él quien encuentre la teatralidad perdida. Producir un acto donde el actor entre en la zona de producción solo, como un *cartonero metafísico del fin del mundo* que avanza a tientas en el aire de la escena disponiendo sus máscaras y sus operaciones técnicas como únicos avatares del rito, reverberando los ecos del grito histórico en un acto a la vez sagrado y profano. El autor puede tomar nota de estas incursiones, ser el cronista, o inspirar así de nuevo su pluma para dar cuenta de esta nueva situación, o en todo caso hacer lo mismo que el actor, pero en su propia dimensión de producción: subvertir las tradiciones de su oficio, escribir en los márgenes de la hoja donde no hay renglones ni apoyos, escribir

con didascalias y palabras, en el mismo aire del acto, en ese nivel que se abre a los que abandonan la nave.

La naturaleza misma del impulso creador debe ser repensada: ¿Para qué y por qué se escribe o se actúa? ¿Es solo un fin narcisista individual y colectivo, un gesto de oficio vaciado ya del sentido original que le diera nacimiento y que repetimos por la fuerza de la costumbre histórica? ¿O será más bien un intento de rozar esa identidad plural y secreta que se percibe agazapada en un reverso inaccesible, lapidada por la costra demasiado densa de realidad que supimos construir como parapeto?

Creo que en el fondo se trata de restablecer el sentido sagrado de nuestra actividad, de radicalizar esa visión en la práctica, de no conceder ya casi nada al espejo, apenas lo necesario para no caer en el aislamiento, ser muy rigurosos en este sentido y buscar escenas distintas, que expresen la crisis de esta identidad artificial ficcional en la que estamos metidos. A fin de cuentas, renunciar al espejo o apedrearlo significa un intento desesperado de desenmascaramiento, de revelación, de ir contra el miedo que paraliza las tendencias al juego, al salto, a la otredad. Se trata de sacarse de encima algunos prejuicios que desvirtúan nuestro impulso creativo y lo condicionan, se puede partir de lo que tenemos, empezar minando de atravesamientos e intervenciones las viejas formas de producción producir una subversión formal en los modos de hacer la escena, el texto, el montaje, la actuación y la improvisación, toda forma heredada sirve al propósito subversivo como cuerpo a parasitar.

Documentos internos

Compañeros de *La farsa de los ausentes*[17]

Quiero compartir con ustedes algunas ideas y asociaciones sobre nuestra obra, pienso que pueden ser de utilidad a esta hora, empiezo por unos párrafos de una carta que le mandé a Daniel a raíz de unas conversaciones que tuvimos y sigo por otros lados.

Pienso que César es una "entidad" más que un personaje en el sentido habitual representativo de un "ser histórico", creo que es una "máscara" donde anidan fuerzas contradictorias y monstruosas que intentan estabilizarse para no estallar. César no pertenece al frente histórico por más que esté en relación con él (en el sentido de que connota con "el poder"), su identidad es puramente teatral, él actúa, no sabe "ser" más que representando una identidad ficcional denominada "César" que le fue asignada en otro tiempo y de la que no puede escapar. Es un actor "confinado" a su papel, ya perdió la memoria de quién era antes, ese es su trauma; es parecido a Han, el personaje de *Fin de Partida* que está en la silla de ruedas y ya no sabe quién es ni donde está, solo presiente ser el amo de Clov y así funciona;

17. "s. l. n. f."

y es que nuestra obra, ya desde el planteo de Arlt, tiene mucho que ver con Beckett en el sentido de su «situación». La geografía que rodea el palacete es misteriosa y mutante, "ya no existe el tiempo" dice Escipión, están en un paisaje epiléptico-esquizofrénico que "traga pájaros bichos, piedras y galpones donde aguardan antiguos habitantes de otro paisaje, que han estado allí a la espera de una nueva oportunidad", en un desierto llamado Jacobo Fijman que es visitado por los Reyes Magos, una zona astral, entre tiempos por venir y tiempos abortados o en vías de extinción.

César se alimenta de lo que intercepta en esa zona en la que habita como parásito, abduce allí a los que van a volver a nacer, los confina en su sistema teatral para "extraerles una plusvalía" de la que él y los suyos viven, una "electricidad" vital de la que "ellos" (él y los suyos) carecen.

César sostiene esa porción de realidad histórica derrumbada habitada por sobrevivientes, los seduce y confunde con discursos poéticos que alientan en ellos la fe en un porvenir dichoso, ("es social y es poético") finalmente los integra a su casa y los esclaviza con su sistema hospitalario de olvido ("quizá estamos siendo explotados de un modo que no habíamos imaginado") los intercepta y desnaturaliza.

César pertenece a una unidad perdida, la de su casta, la de sus pares, esos que el abogado intenta conectar infructuosamente y que tal vez ya no existan, la "Casa Matriz".

La aparición del bebé significa para él una salida, de él mismo y de su casa, debe salir de allí, de ese paisaje asfixiante suyo, perderse en el desierto para reencontrarse y re-crearse. Se presiente el último. No sabe que está siendo llevado a la muerte por su

reemplazo, no sabe que es descartable, se ha creído su papel y supone ser el elegido de Dios para salvar al mundo. Peregrina por un escenario que cree es un paisaje metafísico que le da las señales que lo conducen a una resurrección, la del niño y la suya.

Por otra parte, Federico y Leonor, son la identidad partida de lo nacional, él "la celeste" (Marechal, Xul Solar, Ramponi, Di Giovani), ella "la terrestre" (Walsh, Carpani, Urondo, Cámpora, la Difunta Correa); representan a su vez dos zonas bien distintas de lo teatral, él, a los fundadores, al circo criollo, (Podestá, Muiño, Alipi, Arata, y tantos otros) a ese estilo expresionista nuestro, desmesurado y emocional, cargado de flujos migrantes inestables y convulsos, políticamente sería un anarquista, viene de allí, aunque lo ha olvidado, ahora es un cartonero metafísico del fin del mundo, se le ha inflamado la verba y alimenta su llama con restos de literatura que provee el paisaje. Ella, es de los 70, políticamente sería una montonera en la clandestinidad, en el "operativo retorno" (la contraofensiva), viene de allí y lo presiente, teatralmente está situada en un naturalismo intenso que la impele sin replica a la acción directa y al patíbulo. Las escenas 2 y 9 son también, además de lo que dicen ser en términos de la escisión amorosa que representan, la discusión de esas dos facciones de lo teatral y de lo histórico. Ambos, desde ya, están condenados a muerte.

El bebé, la criatura, es lo impensable, lo siniestro en su acepción freudiana, con perdón de Perón: Edipo rey de Ezeiza 1973… (asociación libre).

Creo que César, el Bebé, Federico y Leonor son las estacas a las que se sujetan los devenires significativos de nuestra obra, a través de estos personajes-entidades se prisman las múltiples

lecturas posibles. Los demás personajes son también entidades-máscaras, ortopedia fúnebre del paisaje abismal, muñecos teatrales de una escena que genera la geografía Arlt, el dramaturgo es el desierto y sus espejismos, el cementerio es suyo, la pavorosa sospecha de no estar muertos aún alienta la vida en el páramo de huesos, otra vuelta más, así César lo dispone. Esta multiplicidad significativa que cruza lo sagrado y lo profano, lo histórico y lo anti-histórico constituye el potencial poético de nuestro trabajo. Son versiones y subversiones de identidad y pertenencia que pueden ser acrecentadas, pues no son contradictorias entre sí, aceptan ser mestizadas con otras, constituyen una visión teatral de este momento nuestro.

Toda teatralidad se debe estratégicamente, en gran medida, a su temática aparente, a los sucesos que la obra plantea como avatar, pero también y fundamentalmente, a la temática sagrada implícita que anida larvada en la máquina teatral, a la señal que el teatro hace al hacerse al respecto de las preguntas sagradas: ¿quiénes somos, de dónde venimos y qué estamos haciendo? En esa doble valencia de su hacer simultáneamente la temática aparente y la sagrada, el teatro cumple su función sacro-profana. *La farsa de los ausentes* es el intento de alcanzar con Arlt esa zona dorsal donde nuestra identidad de fondo, ya librada del yugo histórico, resuma versiones teatrales de sí misma, abriendo así la sospecha que nos hace humanos: ¿No será que siempre estamos naciendo y muriendo, encarnando una y otra vez en nuevas máscaras? Y en ese trance, ¿no estaremos siendo abducidos por una mecánica histórica siniestra a unos quehaceres absurdos, a una farsa que nos ausenta de nuestra verdadera identidad, de nuestro sentido de ser en este mundo?

Compañeros de La Calidoscópica[18]

En relación con la reunión del martes pasado y lo que allí se planteaba, creo que es necesario pensar nuestra unidad desde lo artístico, más allá de que podamos desarrollar en el trabajo una relación personal que mejore las condiciones de dicha unidad. Es dable que en un grupo existan distintos tipos de vínculos afectivos que se desarrollen en el marco del trabajo, no obstante podrían no existir estas relaciones personales o afectivas en el elenco y el trabajo no se vería afectado, pues la unidad ya está dada en la cuestión central, que es el vínculo profundo de cada uno de nosotros *con el trabajo y la política artística desde la cual vamos a representar nuestra obra*. Por lo tanto, es necesario plantearnos una forma de ser de esta unidad deseante en torno al trabajo también por fuera del campo escénico que es donde nos resulta más fácil producirla, ya que allí tenemos un *procedimiento* que nos permite dar fácilmente con una *unidad artística impersonal*. Es en el antes y el después de la improvisación, en esos dos momentos, cuando estamos expuestos a un funcionamiento sui generis y a una discusión interna desgastante sobre cómo funcionar. Es allí donde creo que tenemos que poner el foco, ya que la falta de una formalidad en esos dos momentos tan importantes puede poner en peligro lo central que es la escena, que por ser una *improvisación* es muy sensible a estas disipaciones.

Les sugiero que al principio, que es un momento difícil pues hay que concitar no solo la posición en términos personales

18. Buenos Aires, 13 de abril.

sino, lo que es más difícil, en términos colectivos, entren al espacio en silencio, concentrados, "solos y juntos", hagan un afloje en el piso, y cuando la dirección (que es rotativa) lo plantee, comiencen a ensayar. Si fuera necesario hablar de alguna cuestión técnica, háganlo sin dispersarse ni abrir conversaciones paralelas. Y al finalizar el ensayo, igual.

Abrazo.
Pompeyo

Compañeros de *Tabicados*[19]

Tabicados, como ya sucede con *Museo Ezeiza*, es una operación teatral que va a seguir produciéndose en el tiempo, las dos son expresiones extraordinarias de una teatralidad de naturaleza metafísica-histórica y a la vez de una maniobra colectiva que busca restablecer la identidad y la pertenencia en un nivel poético del que han sido exiliadas. En ambas experiencias estamos avanzando notablemente en la definición de procedimientos y estrategias escénicas que las vuelven más y más curiosas e interesantes, son obras que se siguen perfeccionando a través de las funciones, eso las hace excitantes, peligrosas, organismos artísticos de gran vitalidad, sensibles e inestables, sintetizan nuestra experiencia de laboratorio con las máquinas teatrales, la proyectan en obra, le dan un alcance político en el frente histórico en un momento en que hace falta estabilizar modelos de formas de producción poético-colectivas que discutan con la ficción teatral espejo-epiléptico.

19. 16 de Agosto de 2018.

Creo que en ambos casos debemos profundizar en nuestra investigación y estudio de la fuente histórica ya que ese aliento de ruptura que anima e impele nuestras máquinas viene de allí, de los 70, somos herederos de esa perspectiva revolucionaria que ha pasado poéticamente a la clandestinidad de nuestros cuerpos y sigue viva y activa en el presente, que es lucha. Todo el tiempo estamos hablando de eso, de la naturaleza migrante y teatral de nuestra identidad furtiva, del cuerpo como un hotel de inmigrantes, del tiempo y el espacio como dimensiones engañosas que pueden ser estalladas, del frente histórico como lápida de miedo disfrazada de espejo que lastra la presencia a su centro de gravedad sin réplica, de la máquina como un piedrazo en el espejo…

En *Tabicados* nos falta generalizar en el grupo de actores un tipo de actuación donde las cuestiones territoriales que se plantean y despliegan en la composición física del fondo escénico se produzcan de un modo distinto cuando se enciende la palabra, es decir, nos falta terminar de precisar técnica y conceptualmente qué es el *foco* y qué el *fondo*.

Algunas consideraciones:

Fondo y foco son, a la vez, en su ser y en su hacerse (qué y cómo), niveles territoriales y des-territoriales, profanos y sagrados, convencionales y poéticos, que se excitan mutuamente e imbrican en una trenzada de producción.

El qué y el cómo (ser y hacerse) atañen a las formas de producción tanto del fondo como del foco.

El "qué" (es decir, las composiciones, gestos, trazos, expresiones, acciones, proposiciones y relaciones, de corte histórico

o convencionales que, a nivel del espacio, los cuerpos y la palabra, se puedan producir) es siempre territorial, convencional, profano, por eso es tan importante a nivel de los cuerpos el trabajo de particularización técnica (fisicaciones y voz) que estamos haciendo en las clases ya que nos implica en afectaciones dramáticas venidas del mundo, ordinarias y reconocibles como tipologías históricas físicas, poniéndonos a salvo de las tendencias que acechan a quienes como nosotros intentamos situarnos en un nivel de producción poetizante, es decir, a salvo de asumir la actuación como un frente épico de enunciación de discurso poético, desviación típica de una clase social vagoneta y engrupida como la nuestra.

Y, el "cómo" es la forma de despliegue artificial de esa producción, o sea, los procedimientos maquínicos que des-territorializan esa composición convencional haciéndola alcanzar un nivel metafísico que no estaba en su horizonte de sucesos. A través del "cómo" se produce la emancipación poética de esa producción convencional para su integración, como materia enmilagrada, a la representación de la fuerza ausente.

El fondo es una operación técnico-artística central, allí se calza la relación poética de los cuerpos entre sí en la estructura de composición del cuadro escénico y se genera el nivel metafísico teatral que buscamos, la condición existencial de la escena. Es una colocación larvada de la actuación en unas condiciones discontinuas y retentivas de ritmo lento con detenciones largas que van produciendo la estructura de la escena. Se produce así un paisaje compositivo de naturaleza metafísico-histórica en el que nacen las premoniciones, informes que se desprenderán y proyectarán, travestidas en la actuación, en los focos. Es de-

cir, en el fondo se producen las condiciones meta-significativas que excitan la asociación del actor y le permiten producir a través de los focos, versiones y subversiones de identidad y pertenencia de la escena. El fondo es una operación dramatúrgica de estructura, una zona de estaqueo de las coordenadas metafísicas de la escena. Y, por más que podamos hacer escenas muy curiosas y atractivas solo con el fondeo, como sucede a menudo, es evidente que con eso no alcanza a producirse aquello que buscamos: la implicancia presencial histórica en el nivel metafísico que hemos sabido situar, el contrapunto rítmico territorial (el ritmo del foco proviene del frente histórico, el del fondo, no), el mestizaje sacro-profano. La experiencia nos dice que la escena se da verdaderamente cuando del fondo surgen los focos como expresión emergente y sintética de él, cuando los focos producen vanguardeos de los asuntos que se van instalando y sucediendo a través en un pulso de interacción fondo-foco que se retroalimenta. La escena máquina es el pulso que se establece entre el fondo y los focos que de allí surgen, el "entre" de esos dos niveles interactuando y excitándose mutuamente.

El foco es una emergencia rítmico-dramática surgida de las circunstancias del fondo, un brote actoral destinado a violentar el tempo escénico, a producir una proliferación, una escalada asociativa que cree nuevas versiones de la escena, que, a su vez, se sedimentan e integran al fondo. Es, al mismo tiempo, una ofensiva y una emergencia significativa que intenta expresar y traducir lo inmanente que se agita en el fondo y que ya no puede contenerse, a riesgo de que se extinga.

Los focos se declaran cuando se interviene con la palabra, aunque también pueden suceder como forma de ser de una

intervención solamente física que se recorta. Cuando suceden con la palabra encendida se producen de la forma en que lo estamos trabajando en las clases, en una alternancia discontinua de los despliegues compositivos de la fisicación (diversificaciones de ritmo, afectación, tono) y de sus niveles (cuerpo, voz), que entran en una relación musical de producción entre sí, en una interacción que excita, descentra y sitúa la actuación y la asociación en un dominio de nivel meta-físico.

Abrazo.
Pompeyo

Textos de comienzo de *Tabicados*: improvisación fuente Trelew 22 de agosto[20]

V.—Ya hace tiempo que está así, herrumbrado al borde del paisaje, con su piel labrada por el duelo como una paradoja temblorosa entre la forma y la ausencia. En su acallada estampa de efigie olvidada lo delatan los espasmos de la carne entre tanto silencio… y con sus manos enrojecidas de palpar tinieblas, está deshilachando sudores de banderas frías, buscando un rincón en el aire en el que guarecerse y permanecer inalterable en este destierro. Está infiltrado en un sueño ajeno, interceptando mensajes del otro lado y murmurando y repitiendo, desde entonces, los nombres arrojados por la marea del olvido. ¿Dónde lo encontraron?

20. Años 2017/2018. Textos: Verónica Costa, Zoe Báez, María Fernanda Pintos, Julieta Isla, Daniela Gau.

Z.— A este lo encontraron en la niebla de la espera, y en lugar de manos porta dos piedras. Quizás su respiración se convierta en gris hoguera a la hora de partir…

V.— Seguramente lo suyo es un simulacro

Z.— O un desvelo a espaldas de la memoria, donde arde el camino oculto

V.— Habría que volver a tomarle el pulso… puede que su sangre siga soltando destellos de ejército mudo en la barricada que su silueta dibuja en la penumbra… Fijate… ¿Y a este qué le pasa?

M.— El insomnio, le pasa. Este es quien indaga en el linaje de los sueños, el que oye desgarrar la tela del presagio y, sin embargo, sigue graznando mientras hila.

V.— ¿Sera parte del operativo retorno?

M.— Será. El re-comienzo es perpetuo aunque el círculo no se completa porque el tiempo no muere jamás.

V.— En la métrica de su posición, en su quietud, es tan sospechoso como un poema… Seguramente guarda un puñado de palabras guerrilleras en el doblez de su carne… Hay que cuidarlo…

M.— ¿Tenés algo de comer? ¿Un pancito?

V.— … No traigo panes… ¿Y de qué año es este?

J.— Este viene reptando desde los años '70. Su cuerpo es un osario de verbos impresos con la tinta del simulacro. El sonido de su voz desenhebra los caminos frecuentados por los abanderados de la sombra.

V.— Se lo nota impregnado de tiempo, como volviendo siempre con las fechas cambiadas… ¿Le revisaste los bolsillos?

J.— Sí y los tiene colmados de pequeños dioses que engendran falsos profetas y exhalan tragedias…

V.— Para mí, esconde una sonrisa como metralla, como proclama efímera y eterna a la vez… revisalo de nuevo…

J.— ¿Mario? ¿Sos vos?

S.—Ya no.

V.— ¿Y vos? ¿De dónde venís?

D.—Vengo de Córdoba… del destello de la fábula oscura, de la mordedura precaria que tira de los bordes y enhebra el olvido en un sorbo de tundra.Vengo del canto ruin que esparce el viento... Soy todo despojo y enigma…

V.— ¿Agustín Tosco está ahí con ustedes?

D.— No... pero están sus alas de huracán y humo fabril, fraguando el himno libertario de la fuga que hace de la costra un loto enardecido... Agustín es talismán para las huestes... un bálsamo combatiente que alienta la fanfarria obrera.

V.— En su murmullo, lidiando con el silencio, sigue amando entre voces compañeras anidadas en un solo latido… ¡Como nosotros!... que seguimos deseando los besos y los versos detenidos de madrugada en la tensión de nuestro aliento… pero, ¿dónde estamos?

A partir de aquí se improvisa.

Audivert, Pompeyo
El piedrazo en el espejo / Pompeyo Audivert. - 1a ed. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Libretto, 2019.

ISBN 978-987-47048-5-6
1. Teatro Argentino Contemporáneo. I. Título.
CDD A862

Edición: Matías Luque | Marcos Perearnau
Diseño editorial: Tomás Fadel
Corrección: Araceli Alemán y Sofía Ferro
Arte de tapa: grabado de la serie "El Vía Crucis" (1929) de Pompeyo Audivert.

www.edlibretto.com.ar
Impreso en Argentina